cahiers du
CINEMA

Le "Groupe Dziga-Vertov", 2

"Vent d'Est" "Pravda"

La critique et "Tout va bien"

Les aventures de l'Idée, 1 ("Intolérance")



numéro 240 7 francs

APPEL AUX LECTEURS (suite)

« Les **Cahiers du Cinéma** sont une revue totalement indépendante : les seules recettes proviennent de la vente de la revue (le budget « publicité » étant dérisoire). L'augmentation croissante des coûts de fabrication et de diffusion, des charges en tous genres qui pèsent sur la revue (dont une analyse économique marxiste élémentaire déterminerait aisément le processus évolutif en France, aujourd'hui), menace cet équilibre.

Il va sans dire que le caractère idéologico-politique du travail qui s'effectue aux **Cahiers,** en contradiction à tous les niveaux avec l'idéologie bourgeoise (et secondairement révisionniste) dominant dans le marché de la presse et de l'édition, oblige les **Cahiers** à ne compter que sur leurs propres forces — c'est-à-dire sur leurs lecteurs. »

Nous remercions les lecteurs qui, à la suite de notre appel du mois dernier, nous ont fait part de leur soutien, moral et/ou financier. Il va sans dire que, de notre côté, nous faisons tout ce qui nous est possible pour continuer d'assurer la parution des **Cahiers** dans des conditions normales, et pour que tous ceux qui nous font confiance en s'abonnant dès maintenant ne soient pas lésés.

Il n'est pas trop tard pour nous aider : nous avons encore, plus que jamais (les mois de juillet et août étant toujours plus « creux » que le reste de l'année) besoin de vous pour diffuser la revue, souscrire et faire souscrire des abonnements. Toutes les manifestations de votre soutien actif nous sont, plus que jamais, indispensables.

Nous rappelons nos tarifs d'abonnement :

Pour **24 numéros** : tarif spécial :
120 F (France, au lieu de 132 F) ;
132 F (Etranger, au lieu de 150 F) ;
et 104 F (France) — 110 F (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Tarif normal :

pour 6 numéros : 36 F (France) — 40 F ($ 8) (Etranger)
pour 12 numéros : 66 F (France) — 75 F ($ 15) Etranger)
et 58 F (France) — 66F ($ 13) (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres des ciné-clubs.
Abonnement de soutien : 100 F.

Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat à l'ordre des Editions de l'Etoile, 39 rue Coquillière, Paris 1er. Tél. : 236-00-37. C.C.P. : 7890-76 Paris.

cahiers du CINEMA


Une image du film (non-monté) du groupe Dziga-Vertov sur El Fath.

N° 240 JUILLET-AOUT 1972

CINEMA ET LUTTES DE CLASSES EN FRANCE

LE « GROUPE DZIGA-VERTOV » (SUITE)

RELECTURE DU CINEMA HOLLYWOODIEN

« INTOLERANCE » de D.W. GRIFFITH

NOTES INFORMATIONS CRITIQUES

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction : 236-92-93. Fabrication : Daniel & Cie.

Le « groupe Dziga-Vertov » (2)

Il faut faire politiquement des films politiques, disent Godard et Gorin. Si tout le monde, en effet, fait politiquement des films, tout le monde ne fait pas de films politiques (au sens de la catégorie « Pariscope »). D'un autre côté, ceux qui font des films politiques, pour la plupart, semblent ignorer qu'ils en font politiquement. Expliquons-nous : il n'est pas réservé à quelques-uns de faire politiquement des films, en ce sens que toute activité sociale est d'entrée de jeu soumise au couteau de la lutte des classes — mais, plus particulièrement, parce que le cinéma est un instrument de manipulation et de refonte des représentations par lesquelles les masses et/ou les individus (êtres de classe et sujets divisés) reconnaissent et retrempent leurs désirs, leurs idéologies. D'autre part, il ne suffit pas de représenter les souffrances et la révolte d'un ouvrier pour faire un film prolétarien, ni de montrer des G.I.s. massacreurs de civils vietnamiens et violeurs pour faire un film anti-impérialiste (ou même simplement pacifiste), etc. Parce que l'ambiguïté y est reine, au point qu'on a pu la croire originaire, ontologique, les pratiques artistiques, disons plus précisément les pratiques mimétologiques (et le cinéma en bonne place) rendent possibles les opportunismes politiques les plus éhontés ; je sais bien, font dire à leurs films les sujets clivés de la bourgeoisie, qu'ils massacrent là-bas au Vietnam, mais eux au moins, quand même, ce sont des hommes, pleins d'une véritable violence, et non de pâles intellectuels ; je sais bien que les ouvriers souffrent une exploitation inhumaine, mais comme ce sont des cons... Bien sûr, la seconde partie de ce discours bien connu des analystes est déniée au possible, le « mais quand même » du « je sais bien » est très voilé : la production dominante regorge de films de gauche en apparence (de gauche démocratique bourgeoise, bien entendu), de droite en réalité (et même d'extrême-droite comme le film de Kazan, auquel toute la critique « de gauche », y compris révisionniste bien sûr, s'est abandonnée avec béatitude).

Il faut faire politiquement des films politiques : c'est-à-dire les faire politiques clairement et jusqu'au bout, et de part en part. Les cinéastes bourgeois qui se croient ou se prétendent politiquement « engagés » ne veulent voir la politique que dans le caractère plus ou moins « subversif », plus ou moins « explosif » du sujet qu'ils se donnent (*L'Aveu,* bientôt *L'Attentat*), et ne voient évidemment pas, — ce n'est pas une cécité innocente — qu'il y a une ambiguïté qui réside précisément dans sa dimension : « grand », c'est généralement à l'aune du « grand journalisme », de la presse à sensation ; ces cinéastes n'imaginent la politique que sous l'angle journalistique du *scandale* (on imagine ce que va être *L'Attentat* de Boisset, d'après l'Affaire Ben Barka), c'est-à-dire d'un événement immédiatement monnayable en termes d'information, et rentable. En réalité, c'est l'économie — celle des grandes productions — qui commande idéologiquement et politiquement ces films : « comment rentabiliser un discours antifasciste ? » est la plupart du temps la formulation

vraie de ce qui s'énonce ainsi : « comment faire pour toucher le plus de monde possible ? » Comment faire ? c'est ce que raconte le début de *Tout va bien* : J'veux faire un film ; pour faire un film, faut des vedettes ; pour avoir des vedettes, faut une histoire d'amour, alors il y aurait Lui, et puis il y aurait Elle, et y-z-auraient des problèmes, etc. Tout « grand sujet » appelé à une grande diffusion est d'entrée de jeu piégé par les impératifs de production, empoissé dans une idéologie du rendement. On voit que cette idéologie pèse d'emblée sur le sujet lui-même, en dévoie la portée politique (pour qu'un film marche, il faut le brancher sur le circuit habituel d'émotions, etc.). Il est donc important, pour un cinéaste authentiquement progressiste ou marxiste-léniniste, de « faire politiquement des films politiques », c'est-à-dire des films où 1) le sujet est politique et commande la mise en scène (rôle décisif du sujet) ; 2) la mise en scène est soumise à une pratique politique qui lutte au niveau spécifique du travail du film contre l'idéologie du rendement, tout en tenant compte bien entendu tactiquement des nécessités de la diffusion. Lutte politique de classe, lutte idéologique de classe.

Les films du groupe Dziga-Vertov sont, en ce sens, des films de lutte. Pour en parler, il convient d'abord d'apprécier ce contre quoi ils luttent, plutôt que de commencer par déplorer (en se soumettant aveuglément à l'idéologie du rendement) leur « inaccessibilité », leur inintelligibilité, leur manque de chaleur humaine, etc., à croire que la critique défend d'abord et surtout une certaine *fatigue* des spectateurs supposés.

En ce qui concerne le contenu, nous savons que ces films sont conçus comme des instruments de lutte contre la bourgeoisie et le révisionnisme, contre l'impérialisme et le social-impérialisme, avec l'aide théorique du marxisme-léninisme, de la pensée-maotsétoung. Mais dans leur conception il est tenu compte aussi de ce que cela a de nouveau, d'inouï dans le champ du cinéma, et qu'à ce contenu nouveau on ne saurait se contenter de donner une forme ancienne. Ces films luttent aussi, idéologiquement, contre la passivité du spectateur, comme en son temps luttait Brecht : car cette passivité n'est nullement congénitale comme certains voudraient le faire croire (un spectacle sera toujours un spectacle) : elle est liée au système de représentation de la société de classe, et il ne s'agit pas non plus d'arracher le spectateur à son fauteuil comme les mêmes voudraient nous le faire dire (pour nous éliminer plus aisément en nous taxant « d'ultragauchisme » par ex.) : il est « simplement » question d'éveiller son activité mentale, sa critique.

Relire ici, en exergue, la préface de *Mahagonny* invoquée par *Tout va bien*, l'antagonisme posé par Brecht entre la forme « dramatique » (métaphysique, idéaliste, petite-bourgeoise) et la forme « épique » (matérialiste, dialectique, révolutionnaire). La première affirme l'immuabilité de l'être, la seconde le changement, la rupture, le devenir des contradictions. La forme épique lutte contre la forme dramatique, elle en est la destruction, la transformation : non la destruction sauvage, anarchisante et petite-bourgeoise, mais la destruction savante, la décantation, dépeçage analytique du drame compact, abrutissant, hallucinogène (hystérisant) ; mise à nu de ses articulations cachées. Il ne s'agit donc pas d'éliminer simplement le drame ; la forme épique est la critique de la forme dramatique, par des principes de narration et de mise en scène antagonistes aux effets dramatiques et à la métaphysique qu'ils impliquent (p. ex. le *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation qui dénaturalise — dénature — les événements du récit, « fait rire de celui qui pleure, pleurer sur celui qui rit » au lieu que le drame nous invite et nous force à « pleurer avec celui qui pleure, rire avec celui qui rit »). La forme épique n'est pas non plus le supplément contingent, l'extériorité d'une forme dramatique antérieure, transcendantale : ce sont les effets de représentation qui, d'entrée de jeu, se divisent en deux, « dramatiques » et « épiques » (il faudrait bien sûr creuser le paradigme brechtien, mais ce n'est pas le lieu), avec domination idéologique de la forme dramatique dans les sociétés de classe — en Occident du moins ; on sait l'importance que Brecht attribuait à la représentation orientale et principalement au théâtre chinois.

Les théories de Brecht ont aujourd'hui une importance décisive, idéologiquement et politiquement, dans le champ du cinéma. Le travail du groupe Dziga-Vertov en a ravivé toute la portée ; lutter pour l'éveil critique des spectateurs, contre la domination massive de la forme dramatique, est une tâche décisive du cinéma politique : on n'impose pas une vérité de classe dans les formes de la « vérité » de l'ennemi, « Lénine ne disait pas seulement autre chose que Bismarck, il le disait autrement », pas par coquetterie, mais parce que sa *pratique* était tout autre.

En quoi consiste, très schématiquement, le leurre dont se soutient la forme dramatique au cinéma (plus encore qu'au théâtre) ? Susciter le fantôme d'un réel (dans tous ses aspects et en particulier politique, social...) dont l'évidence sensible, la naturalité et la continuité ruinent toute possibilité de discussion : « comme c'est ça ! comme c'est bien ça !». L'essence métaphysique de ce réel dramatisé, c'est la morale, l'immédiate universalisation du subjectif, l'axiomatisation des sentiments, des émotions, que suscite obligatoirement la fiction dramatique, les fantômes charnels qui s'agitent sur la scène, le lieu du fantasme. Défaire l'emprise de la scène dramatique, c'est défaire celle de la morale, du subjectivisme ; reposer des problèmes politiques, c'est-à-dire *des problèmes de décision* à prendre — la politique est la science des décisions (choisir à tout instant entre deux positions,

deux voies, deux lignes...) ; et selon Brecht, contrairement à la forme dramatique qui est pour le spectateur « occasion de sentiments », l'épique « l'oblige à des décisions ».

Les films « dramatiques » (conservons le paradigme brechtien) se soutiennent donc d'un réel déjà connu (ou prétendu tel) dont il s'agit, par un éclairage original, de révéler une facette nouvelle, la petite différence qui constitue la prime de plaisir de l'effet de reconnaissance — si l'on veut le point d'exclamation du « comme c'est ça ! ». Tout autre est le fonctionnement des films du GDV, et c'est par là qu'ils sont scandaleux. Les multiples facettes ne sont pas du côté d'un ailleurs, d'un dehors que les films se chargeraient de « bien » refléter, de refléter continûment, fidèlement et passivement. Elles sont, dans leur multiplicité, leur mouvance, leur tournoiement, les films eux-mêmes : chaque plan, chaque fragment de chaque film est objet de questionnement, d'étude, de discussion, de connaissance, dans sa relation, son enchaînement aux autres. Plus de dehors fantôme, plus de profondeur charnelle des êtres où puiser, par le jeu classique de l'identification, une morale à usage personnel, voie du perfectionnement individuel (constant recours, on le sait, de l'idéologie bourgeoise, y compris dans le mouvement ouvrier : cf. Liou-Chao-shi et le perfectionnement individuel du militant). Ce n'est plus cette surface vide, fantastiquement gonflée des désirs qu'un machiniste adroit, un metteur en scène, y suscite ; un film est maintenant ce bloc aux nombreuses faces ou facettes qui se réfléchissent entre elles, se coupent, se répondent, s'affrontent, se relancent ; la surface sonore et la surface iconique se disjoignent, éclatent, forment un volume en dispersion. L'image n'est plus innocente, elle ne reflète plus mécaniquement et véritablement le monde tel qu'il est, elle n'est plus l'immédiate duplication d'un monde par essence ambigu (l'opportunisme idéologique, politique, subit ici une défaite), elle n'est plus son reflet sauvage : l'image cinématographique est un discours humain, un discours idéologique (c'est ce qu'affirme le son), qui n'est pas forcément juste : ... « images fausses »... « juste une image »... Victoire idéologique du cinéma révolutionnaire : la réalité n'est pas ambiguë par essence, et les plus ambigus ne sont pas les meilleurs films.

Ce qui caractérise les films du GDV, ce n'est pas le reflet minutieux, plus ou moins passif, plus ou moins actif, d'une réalité monolithique, ou divisée en deux blocs — un bloc d'ombre et un bloc de lumière teintant tout à tour la fiction — c'est au contraire l'apparente complexité d'un modèle primant l'apparente simplicité de son référent : on fait en effet toujours un reproche double à ces films, pour peu que la rage et la frustration n'en détournent pas trop violemment ; d'une part la construction en est trop difficile, hermétique, élitaire parce que complexe (réaction ouvriériste qui revient à exiger des œuvres enfantines en présupposant l'abrutissement congénital du peuple) ; d'autre part le référent et/ou le signifié en sont simplistes, grossiers, insultants de platitude : lutte de classes, révisionnisme, bourgeoisie, images, sons... Alors que par exemple le western, à la construction simple et concise (avant du moins qu'il ne devienne « spaghetti », c'est-à-dire décoratif et compliqué un peu à la manière de ce qu'on appelle, précisément, le style nouille) nous en dit tant sur la vie, l'amitié, la mort...

Le malentendu vient sans doute — sur fond de mauvaise foi et de résistance idéologico-politique la plupart du temps — de ce que 1) « ce qui se passe » dans les films du GDV (nous pensons principalement à *Vent d'est* lorsque nous en parlons ainsi en général) n'a pas lieu où on l'attend généralement : ça ne se passe pas dans la profondeur de l'image, sur la scène théâtrale « aérée » du cinématographe classique, mais sur deux plans de lecture simultanés et décalés, image et son ; des voix nombreuses s'enchevêtrent, s'interrogent, s'interpellent, identifient en termes politiques les figures que suscite la bande image, etc. 2) « ce qui se passe » ne se déroule pas lentement et continûment comme les belles fleurs herméneutiques des fictions « dramatiques », mais se produit avec une rapidité extrême, exténuante, Toute fiction comporte une « leçon » ; on la puise voluptueusement, dans le plaisir de comprendre ; la leçon, c'est le biais par lequel la fiction donne son idéologie, tout en la refusant à demi (encore l'ambiguïté : une fiction est le détour que prend une idéologie qui ne veut pas s'affirmer). Mais ici, dans les films du GDV, l'idéologie ne prend pas de détour pour s'affirmer, les leçons sont brèves, coupantes, portées par quelques embrayeurs sans épaisseurs et sans contours (shifters linguistiques ou quasi), et se succèdent vite. Par ex. dans *Vent d'est* telle séquence où deux « personnages » (deux voix, car l'image est un champ vide), « Jean-Pierre Peugeot » et « le Comité de Grève » s'affrontent (cf. le texte du film). Affrontement de la lutte de masse organisée contre le capital privé ; affrontement aussi de l'idéologie individualiste bourgeoise contre l'idéologie de classe ; la bourgeoisie voudrait amener le prolétariat organisé sur son terrain : celui des rapports d'égalité individuelle abstraite, des rapports de personne à personne, déterminés par le *nom propre* que donne l'Appareil Idéologique familial, et que soutient l'Appareil juridique bourgeois (« Jean-Pierre Peugeot » — « Je m'appelle Jean-Pierre Peugeot, et vous ? ») ; le prolétariat répond « Comité de Grève », c'est-à-dire une identité collective forgée dans la lutte de classes et affirmant la lutte de classes (« Ici Jean-Pierre Peugeot, vous avez peur de me dire votre nom ? — Comité de Grève »). Le Comité de Grève n'a d'autre existence que l'énonciation coupante de son nom (ce

sont principalement des noms qui s'affrontent dans les films du GDV, il est important de le noter), tandis qu'une voix féminine *mime* l'insinuante caresse de la voix bourgeoise, de la voix personnelle, particulière, privée. Le rapport de ces deux voix est assez analogue à celui des films du GDV au cinéma dramatique classique. Un film progressiste de facture classique se serait employé minutieusement à rendre crédible, « réaliste », à épaissir toute une séquence dramatico-didactique sur ce thème, il n'aurait jamais eu la force coupante, admirable, de cette séquence sonore, de cette double voix off qui mime, sans garantie scénique autre que l'effet de réel du *ton*, la lutte de classes au téléphone.

Il en résulte donc une frustration quant au drame, c'est-à-dire l'hystérie. Vous ne pouvez pas vous installer *dans* le film, les identités, les noms s'y succèdent s'y multiplient trop vite, et, on l'a vu, inégalement. Dans le film, dans l'écran, il n'y a rien à prendre, il n'y a rien. On vous dit (*Vent d'est* encore) que cette figure de cheval, ou d'Indien (là, c'est déjà plus politique), que vous êtes prêt à prendre pour un cheval, un Indien, est une figure — et qu'avec une figure on fait bien d'autres choses qu'avec un cheval ou un Indien réels. Quoi ? Vous le saviez ?

Pas sûr. Que veut dire prendre une figure de cheval pour un cheval ? Ce n'est peut-être pas seulement prendre une vessie pour une lanterne, le faux pour le vrai, l'illusion pour la réalité. C'est surtout bloquer l'identité d'une figure, maintenir ses surdéterminations, ses connotations, dans un certain refoulement ; investir sur le référent (le « vrai » cheval), c'est-à-dire sur un ailleurs rassurant, un délicieux et angoissant possible ; interner mentalement la décision, la différence active.

La question théorique que soulèvent les films du GDV, c'est donc celle du référent (soit, sous un certain angle, la position du spectateur).

Voir = supposé-savoir

Dans *Coup pour coup*, comme dans n'importe quel film d'action issu de la tradition hollywoodienne, c'est le spectateur qui est *chargé* de reconnaître, identifier et nommer ce que l'image ne fait que présentifier, proposer. L'image (peu importe qu'elle soit mythologique ou naturaliste) entraîne avec elle sa désignation, s'étiquette toute seule, fait l'économie de ce qui semblerait alors la plus inutile des redondances puisque, *au même moment*, Boursac est reconnu comme patron par les ouvrières de la fiction et les spectateurs de la salle, unis dans la complicité de cette désignation silencieuse.

On dira : à quoi sert de désigner ce qui parle de soi-même, pourquoi un cinéaste s'épuiserait-il à courir après le naturel s'il lui faut, en plus, nommer ce qu'il montre. Comme si le naturel n'avait pas justement pour fonction de rendre inutile tout commentaire, tout redoublement de l'image par le son. C'est par cette question que passe (au-delà des similitudes) la ligne de démarcation entre un film comme *Coup pour coup* et les films du groupe Dziga-Vertov. C'est cette évidence qu'il va falloir interroger. Autrement dit : est-ce qu'une présentification équivaut à une assertion ? Est-ce que (pour reprendre l'exemple célèbre de C. Metz) un plan de revolver équivaut à la phrase « Voici un revolver » ?

Dans le système dont Karmitz est le brillant héritier, la réponse ne fait pas de doute et cette réponse est évidemment affirmative. Evidence dont les conséquences ne sont pas moins nombreuses que redoutables :

— L'image propose, le spectateur dispose. Il dispose d'abord de l'accès au « référent », au dehors du film. Il a sur ce dont le film parle une certaine connaissance ; fût-elle lointaine et vague, elle est toujours suffisante pour mettre un nom sur ce que l'image propose, pour découper selon les pointillés.

— Mais il s'agit d'une identification implicite, qui ne se formule pas, d'autant plus forte que ni sur l'écran, ni dans la salle, elle n'est verbalement proférée. Elle a toutes les apparences d'un vote à bulletin secret : tout le monde vote en même temps et en silence. Mais vote quoi ? La même image, fût-elle implacable de véracité (par exemple : les permanents syndicaux dans *Coup pour coup*) est susceptible d'être confusément désignée : désignation minimum : permanent syndical, désignation maximum : révisionniste. C'est la même image, c'est aussi une auberge espagnole.

— Auberge espagnole où on est censé apporter son manger, où le spectateur mis dans la position de celui qui, « par ailleurs », sait à quoi s'en tenir, oublie que peut-être il ne sait pas, et répond à l'évidence silencieuse de l'image par la gratitude de celui qui est *supposé-savoir* mais qui n'a pas à en fournir la preuve. Gratitude, reconnaissance au double sens du terme : on reconnaît de quoi il s'agit et on est reconnaissant au film de ne pas se fermer sur lui-même, de faire appel au savoir du spectateur comme relais indispensable, moment de relance du film vers d'autres évidences, d'autres perches tendues. Savoir ? Plutôt *désir*, désir d'en savoir plus, epistémophilie. Notons que cette complicité, c'est celle qui s'installe massivement entre les « films de qualité » et leur public petit-bourgeois, celui-ci étant sans cesse confirmé dans l'idée qu'il a tout à arbitrer, mais rien à apprendre.

— L'une des conditions de bon fonctionnement du système dont Karmitz est le brillant héritier, c'est donc simplement le privilège de la dénomination, de l'assertion, laissé au spectateur, implicitement. Que lui et lui seul puisse suturer la béance qu'ouvre cha-

que image (fût-elle la moins ambiguë), à la limite à l'aide de n'importe quoi. Que ce privilège appartienne au spectateur implique que *jamais, dans le corps du film, il n'appartienne à quelqu'un d'autre.* Dans *Coup pour coup,* il est par exemple exclu (cf. les raisons de cette exclusion dans CDC 238-239) que le mot « révisionnisme » soit jamais prononcé dans le film, qu'aucun discours réflexif, qu'aucune interrogation des ouvrières sur *les actes qu'on les a vues effectuer* ne soit filmé. (Conjonction ici de la ligne politique du film et du système formel qu'il reprend à son compte.) *Il est interdit de parler de ce que l'on voit,* de conjuguer présentification et assertion, sous peine de retirer au spectateur son privilège.

C'est donc tout le problème du « référent » qui se pose. Et il se pose dans un film, doublement. Car le référent, ce n'est pas seulement l'extérieur du film, le dehors social qui lui sert de modèle et de caution, ce à quoi il renvoie (et qui est toujours problématique), c'est aussi quelque chose que le film *secrète* en cours de projection ; au fur et à mesure que *dans* le film, des discours sont tenus en référence à des événements antérieurs de la fiction, qui ont été *vus.* Le statut d'une image, d'un plan, est, lui aussi, ambigu, flottant : à mesure que d'autres images, d'autres plans, lui succèdent, il est repoussé comme en dehors du film, il accède à la dimension référentielle. Il suffit pour cela que ce qui a été dans un premier temps vu fasse l'objet, par la suite, et explicitement dans le film, d'un discours (d'une voix off ou d'un personnage). Or, c'est un processus difficilement évitable que toute fiction doit limiter si elle veut garder son efficacité.

Il faut maintenir le « référent » du côté du spectateur, hors du film, donc limiter, freiner au maximum l'inévitable « *référentiellisation* » d'une partie du film par rapport à une autre. Autrement dit, il y a concurrence entre le son du film et le silence du spectateur. Son objet : le métalangage, son enjeu : la place du maître.

Concurrence dont le cinéma *joue* depuis bien longtemps. Mais justement, il s'agit d'un jeu, jeu sur des décalages (entre le montré et le raconté), jeu dont Godard fut un maître, auprès bien d'autres. Ex. : dans un film de Mankiewicz comme *Eve*, les personnages tiennent d'infinis discours sur des actes qu'on les a vus faire, mais il s'agit de commentaires, de beaux mensonges qui relancent le désir d'en savoir plus. Il n'avait jamais été question de prendre en charge consciemment ce qui se faisait jusqu'ici anarchiquement : la constitution de l'image comme référent d'un autre discours, explicite celui-là.

Ce discours explicite ne peut être proféré que par le *son* du film (par une ou plusieurs voix de la bande-son). On est maintenant mieux à même de mesurer l'importance stratégique que put avoir (au moment de *Pravda*) la fameuse phrase sur les images fausses et les sons justes. Si le son peut être dit « juste », c'est qu'il est en mesure d'assumer, de prendre en charge, ce qui était jusque-là le privilège du spectateur : désigner ce que l'image propose en renvoyant à un référent. Un référent qui n'est pas seulement pensé comme le dehors social du film mais aussi comme ce qui, dans le film, est devenu étranger au film (le référent qu'il secrète, « l'auto-référent »). C'est pour avoir reconnu qu'il n'était pas possible de séparer ces deux dehors que le groupe D.V. avance là où d'autres piétinent : un film n'est pas seulement hétérogène à son dehors social — auquel il doit s'articuler — il est aussi hétérogène à lui-même.

C'est ce que le son va assumer, *fabriquer sur mesure,* en prenant littéralement la place du spectateur et en occupant cette place différemment. Plus d'adhésion immédiate, de vote à bulletin secret et d'investissement fantasmatique puisque le son, lui, parle et, s'il se peut, sans ambiguïté. Ce changement de place n'est pas sans poser au moins deux problèmes :

— le son ne peut pas plus remplacer le spectateur qu'un discours proféré « remplace » ce même discours en filigrane.

— la place du spectateur, exclu, privé de ses privilèges, devient problématique.

Aussi, sur le premier point, convient-il de pousser plus loin. Dans *Tout va bien,* des personnages répondent à des questions silencieuses (identifiables d'après les réponses) dont le lieu d'émission est laissé en blanc, mais qui sont évidemment censées venir de la salle. Ces questions silencieuses sont effectivement celles que chaque spectateur se pose (mais qu'il a pris l'habitude de se poser ailleurs que dans une salle de projection), elles relèvent d'une sorte de bon sens journalistique. C'est une grande différence entre *Tout va bien* et les films précédents du groupe D.V. (et sans doute une des raisons de la « déception » des marxistes-léninistes devant *Tout va bien*) : dans *Pravda, Vent d'Est, Luttes en Italie,* les questions sont réellement posées et de plus, ce sont des questions de militants[1]. C'est-à-dire que le rôle du son est non seulement de parler à la place du spectateur (de dire ce qu'il ne dit pas) mais aussi de dire ce qu'il ne dirait jamais. Occuper sa place mais l'occuper différemment : indiquer ce qu'elle devrait être : celle d'où on tient un *discours juste sur juste des images.*

1. On pourrait dire que des films comme *Vent d'Est, Pravda, Luttes en Italie* — en effaçant provisoirement leurs inégalités comme leurs défauts, cf. le dernier numéro — revendiquent un point de vue, une méthode et une position marxistes-léninistes, *Tout va bien* étant par opposition un film « démocratique-révolutionnaire ». Le titre d'une des dernières brochures publiées par *La Cause du peuple,* « Où va la France ? », lui irait assez bien, comme la position idéologique qui s'y inscrit : le « ralbol ». L'analogie n'est pas fortuite.

a) juste des images.

C'est une chose de savoir que le cinéma ce n'est jamais que des images et des sons (cela, même Robbe-Grillet le sait) et une autre de prendre ce savoir au sérieux, de désamorcer les dénégations qui ne cessent de le recouvrir. Il y a dans la pratique du GDV une volonté de neutraliser les images (leur pouvoir « hétéro-référentiel », si l'on peut dire) en les constituant aussitôt et systématiquement comme les référents d'un autre discours — celui du son. Il s'agit donc d'un usage très particulier du rapport présentification/assertion.

A supposer que dans un film, le son ne fasse que nommer, désigner ce qu'on voit déjà dans l'image, est-ce à dire que ce son serait de trop, qu'il n'ajouterait ni ne retrancherait rien à l'image, qu'il ne serait qu'une pure redondance ? Cela impliquerait entre l'image et le discours qui la redouble (entre ce que les linguistes appellent parfois « codes non-digitaux » et « codes digitaux », cf. E. Veron in Communications 15) la possibilité d'une traduction, comme d'une langue à une autre ; cela voudrait dire qu'un plan de revolver est l'équivalent de la phrase « voici un revolver ». Si cela était vrai, on s'expliquerait mal qu'une simple redondance du sens produise dans les films où elle est systématisée un sentiment profond de gêne et d'irréalité, entamant l'évidence muette de l'image (un exemple illustre : *Las Hurdes* de Buñuel).

C'est qu'en réalité ce qui se passe est plus complexe et plus pervers que ce que peut saisir une simple théorie de la communication. Que le son désigne l'image a pour conséquence de constituer celle-ci en référent (preuve que le son ne dit pas faux) et par là, d'éloigner d'autant celui (le réel) que l'image « innocente » apprêtait. Désigner l'image par le son, c'est intercaler une feuille supplémentaire entre l'utopique immédiateté du réel et sa transcription, ajouter un pan de scène à la scène et désigner ainsi du doigt la mise en scène, ce qui s'y trame. C'est marquer, d'une certaine façon, que ce que dit l'image n'est pas seulement du ressort de la vue, « c'est juste une image », et c'est de l'image comme tenant-lieu exorbitant du réel que cette limitation de pouvoir nous prive (d'où les diverses réactions : rire jaune, fureur, et par élaboration secondaire fétichisme).

b) un discours juste ?

Il ne suffit pas bien entendu de rappeler avec insistance, sur la parallèle sonore de la bande image, que celle-ci est juste de l'image : on serait matérialiste à bon compte. Sur la double piste sonore et iconique, quelque chose s'énonce et se joue, se représente, qui n'est pas neutre ni purement intérieur au film. Le son, qui, on l'a vu, a pris le pas sur l'image dans les films du GDV, donne des images une désignation *minimum* (« c'est une speakerine de la télévision d'Etat »), mais aussi une interprétation *maximum,* fondée sur le matérialisme historique et dialectique, interprétation maximum, violence verbale faite à la pseudo-neutralité de l'image, sans quoi il serait dérisoire de postuler un « discours juste ». Désignation minimum, interprétation maximum : le spectateur n'a donc plus loisir de prendre de l'image ce qui lui plaît, d'y cueillir de quoi exercer sa paisible rumination mentale ; le son parasite le flux cogitatif du spectateur, *ça parle à la place d'un silence qui laisse au spectateur la liberté* (*illusoire*) *d'énoncer ce que tait l'image* (étant entendu que « se taire » est le mode d'énonciation spécifique de l'image). Autrement dit, le spectateur est mis par le film dans une position concurrentielle, contradictoire. Le spectateur généralement 1) « se projette » dans les scènes successives du drame, en transpose les images dans son fantasme 2) exerce sur ces scènes, sur ces images et sur l'articulation de ce drame et de son référent la toute-puissance de sa pensée. Les films généralement font donc *adhérer* les spectateurs à leur trame et les confirment dans leur position de maîtres supposés savoir. Les films du GDV au contraire tiennent les spectateurs à distance en exerçant à leur place un savoir sur ce que taisent les images ; et non pas un savoir dans la forme monolithique du « c'est ainsi », un savoir déjà constitué, objectivé, qui laisserait au moins la liberté d'être d'accord ou pas, mais un savoir qui impose en outre la forme de son devenir, son mode de production : passage de la connaissance sensible à la connaissance rationnelle, du noir de l'idéologie à l'image de rapport de production[2]. Et c'est parce que ces films miment le devenir, la production du savoir qu'ils exercent au grand jour, à voix haute, parce qu'ils constituent le simulacre de ce que serait, de ce que devrait être la position juste du spectateur : quelqu'un qui tient un discours juste sur juste des images, que change le rôle de ce spectateur : non plus celui qui consomme un ersatz de réel, mais celui qui demande des comptes pendant la projection. C'est parce que ces films simulent la production du savoir qu'ils exercent à l'aide des concepts du marxisme-léninisme, que leur objet (leur référent) est produit au lieu d'être donné, et problématique au lieu d'être ambigu. Simulacre, bien sûr ; et ce qui est simulé en dernière analyse, c'est le sujet actif de la connaissance et de la pratique, qui vole sa place au spectateur, que celui-ci *n'est donc pas* et qu'il est suscité à critiquer. (A suivre)

2. C'est le son qui affirme qu'il s'agit d'une image de rapport de production (cf. le texte de *Luttes en Italie* in précédent numéro des CdC) ; un plan montrant une usine ou un ouvrier à sa machine est sinon plutôt une image de force productive. Mais l'exemple illustre bien à la fois la puissance affirmative donnée au discours verbal et la dépossession corrélative de la puissance assertive de l'image dans les films du GDV.

La critique et "Tout va bien"

par Pierre Baudry

1

La présente étude entend prolonger deux textes déjà parus dans les *Cahiers* : celui sur le dossier de presse de *Tristana* (CdC 223), et « Cinéma français, police et critique », de J. Aumont (CdC 233). Entendons par là que si une fois de plus nous jugeons nécessaire de commenter ce qui a pu s'écrire sur un film ou un groupe de films, ce n'est pas avec l'intention de distribuer de manière paternaliste des louanges et des blâmes, en analysant ces textes pour les réfuter : il s'agit bien plutôt de les *interpréter*, c'est-à-dire de chercher à marquer les idéologies qui les gouvernent, et la manière dont ils les articulent. Un tel travail n'est pas inutile : il pourra servir à définir la fonction spécifique de la critique cinématographique dans les luttes idéologiques aujourd'hui.

On pourra d'ailleurs proposer, dès maintenant, pour cette définition, une première comparaison (approximative), en supposant qu'elle a une fonction relativement analogue à celle des nouvelles boursières : dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de faire état de valeurs. La critique, en effet, « suit les hauts et les bas » des valeurs cinématographiques, ce, dans deux directions concurrentes : d'un produit à l'autre (ex. : d'un film « politique » à un Ken Russell) ; et : de la même valeur dans ses avatars ; même valeur qui peut être un Auteur, un genre, ou parfois un style, une école, une nationalité (dans le cas d'un cinéma national), etc.

Mais l'important est de remarquer que, de même qu'une annonce boursière ne fait pas qu'informer, mais relance aussi bien les variations et fluctuations du marché, de même, la critique, sur le sol illusoire de l'information et de l'analyse, transforme le produit : d'une part elle en donne une interprétation (ce que, *in* CdC 223, j'avais appelé une « lecture esthétique de classe »), car la valeur imposée est de fond en comble idéologique ; d'autre part, elle consolide le rôle de marchandise qu'ont ou peuvent avoir les films (la valeur est valeur d'usage, mais aussi d'échange).

La critique donne les hauts et les bas : il lui faut donc un critère qui serve à juger la fluctuation ; ce critère est d'une double nature : d'une part, on pourra émettre l'hypothèse que la judication s'opère selon le degré de conformité du produit à un modèle cinématographique, modèle dont la tendance est de rester perpétuellement non-dit (ce, avec l'exception de la critique petite-bourgeoise, dont l'éclectisme permet jusqu'à un certain point l'accueil de toutes les valeurs, c'est-à-dire l'indéfinité des modèles). D'autre part, une critique cinématographique ne vient jamais seule : certes, ce que représente un critique, c'est, avant tout, l'exercice d'une conception du cinéma en conformité avec la politique générale du journal et de la revue[1], et elle est de toute manière traversée (dans son texte, à sa lecture) par celle-ci.

1. Donnons pour exemple Samuel Lachize, qui, d'une *Huma-Dimanche* à l'autre, reconduit tenacement sa thèse d'une neutralité idéologique du cinéma « de divertissement ».

2

Bref, on pourra supposer que le rôle majeur d'une critique, c'est de faire du « bénéfice idéologique » sur le film, en constituant celui-ci comme caution (voire origine) des idéologèmes qu'elle articule.

L'intérêt principal de l'examen du dossier de presse de *Tout va bien* réside justement ici : il semblerait que, dans certains cas, la constitution du film en valeur se fasse de la manière la plus malaisée, que le bénéfice idéologique s'avère impossible. Aussi peut-on observer une série de *rejets,* dépréciations et *réactions* à propos de *Tout va bien* : ce film a mis le ronron critique en défaut dans la mesure où les thèmes idéologiques employés d'habitude se révélaient n'avoir aucune espèce de pertinence.

Bien sûr, il eût été vain de s'attendre à ce que les critiques « acceptent » de transformer leurs discours. On doit plutôt marquer que *Tout va bien* est pour eux littéralement un film *incompréhensible* (acratique, dirait Barthes), et que le seul commentaire qu'ils puissent produire sur lui aboutisse à leur *radicalisation.*

Cette mise en défaut, quelle est-elle ?

3

On sait que l'un des atouts majeurs de la critique cinématographique dominante, atout qu'elle a emprunté à la critique littéraire, est le mythe de l'Auteur tout-puissant, omniscient, dont il s'agit de deviner les intentions, de recueillir les confidences. Les confidences en effet, car l'omnipotence de l'auteur se voit confinée par son caractère d'artiste : s'il peut être érigé en valeur, c'est, en dernière instance, pour la raison tautologique qu'il est ce qu'il est ; donc, que la seule chose qu'il pourra jamais faire qui le valorise, c'est parler de lui-même, en tant qu'individu. L'idéologie dominante se délecte des individualités d'artistes : cela lui évite d'avoir à produire le concept de leur fonction sociale, pour au contraire faire de chacune de leurs productions de précieuses marchandises-fétiches (l'artiste en *fait don* à son public), dont la rationalité se perd dans les tréfonds indicibles de leur originalité.

Aussi tout élément d'une œuvre qu'on puisse assigner comme une confidence est aussitôt valorisée comme telle.

Elle ne rate pas le coche pour *Tout va bien :*

> « *Godard connaît par cœur le rôle de Montand.*
> Dans « Tout va bien », le dernier Godard, Yves Montand joue un réalisateur qui se remet politiquement en question. Portrait transparent : il s'agit de Godard lui-même. C'est pourquoi « Tout va bien », film politique, est aussi un film confidentiel.

Sous une photo de Montand :

> *Yves Montand* dans « Tout va bien ». Il interprète un metteur en scène qui dit au public son déchirement et ses refus : Yves Montand parle au nom de Jean-Luc Godard.

Sous une photo de Godard :

> Jean-Luc Godard tournant « Tout va bien » : c'est son premier long-métrage totalement politique. Il y songeait, en tournant, comme son héros, des films publicitaires. » (*Elle,* 22/5/72, citation in extenso.)[2]

Ni *Le Nouvel Observateur :*

> « Le vrai sujet, c'est Godard. Sur ce point précis, la volonté d'information du film s'exerce à plein, et avec succès. « Tout va bien » brosse le portrait de l'intellectuel écœuré — ce baudet sur lequel Louis Pauwels a crié haro avec le bonheur que l'on sait. Homme de bonne volonté (expression devenue dégueulasse par l'usage qu'on en a fait mais, hélas ! tragiquement juste), il n'arrête pas de réfléchir sur les questions, oh ça, pour réfléchir il réfléchit, il va même jusqu'à communiquer le produit de ses réflexions, c'est déjà un début d'action concrète — mais voilà, comment aller plus loin ? Il est trop vieux pour caracoler à ces manifs juvéniles auxquelles Pierre Fournier, par exemple, nous convoque dans « Charlie Hebdo ». Et pour s'accommoder du système, il est trop jeune — de cette jeunesse dont il ne se guérit pas avec l'âge.
> « Tout va bien » comprend un assez pathétique numéro de confidence-interview-confession-autocritique-plaidoyer *pro domo* (rayer les mentions inutiles) où Godard s'explique (se justifie) sur ses rapports avec le cinéma publicitaire et résume son évolution depuis Mai 1968. » (Jean-Louis Bory, *Le Nouvel Observateur,* 8/5/72.)

Cependant, dans sa grande majorité, la critique se trouve comme frustrée de son cheval de bataille, qu'elle utilise, d'habitude, massivement (on l'a vu à propos de *Tristana*) : entre le film et l'Auteur, deux éléments de trouble se sont introduits, qui font vaciller cette lumineuse simplicité : *Gorin* et le marxisme-léninisme. Qui est Gorin ? On ne sait trop. Un film signé Godard-Gorin n'est pas un film de Godard, aussi, pour retrouver l'Auteur, le *reconnaître,* deux attitudes sont-elles possibles :

— « Godard sera toujours Godard » (Malgré Gorin) :

> « Le talent de Godard colle à sa peau comme une sueur maladive. » (Le fielleux Patrick Séry, *Cinéma* 72, juin) ;

ou Jean de Baroncelli (*Le Monde,* 3/5/72) :

> « A ce genre de miracle, Jean-Luc Godard, l'ancien, nous avait habitués. Et c'est à lui qu'il nous faut bien revenir pour conclure. Car (quel que soit l'apport de Jean-Pierre Gorin), c'est son style, sa « manière » qui triomphe dans ce film. Chaque plan, chaque « cadrage » porte sa marque, la marque de sa maîtrise, de ses intuitions de poète, de la

2. Que le personnage joué par Montand ait quelque chose à voir avec Godard, c'est indéniable — ce que Godard indique lui-même, mais en de bien autres termes : « Pour parler des autres, il faut avoir la modestie et l'honnêteté de parler de soi-même. La nouveauté, c'est de ne pas parler de soi-même en soi, mais de parler de ses propres conditions sociales d'existence et des idées qui en découlent. » Il ne s'agit donc pas de Godard comme individu ineffable et irremplaçable, mais comme représentant d'une position et d'une attitude de classe aujourd'hui.

sûreté avec laquelle il use d'une écriture cinématographique qu'il a tant contribué à renouveler. Nous avons toujours préféré chez Godard le cinéaste au penseur. Godard-Gorin ne nous fait pas changer d'avis. »

bref, en déniant la présence de Gorin — ou même en l'oubliant carrément, comme Claude Garson (*L'Aurore*, 3/5/72), ou *Minute* (10/5/72).

— « Godard n'est plus Godard » :

« Je crains bien que le tandem Gorin-Godard ne ressemble au pâté d'alouette, où l'auteur de *Pierrot le fou* ferait figure d'alouette, flanqué d'un cheval idéologique dont les redoutables enfantillages n'ont aucune chance de le placer en tête, même en tant que cheval de Troie, du cinéma « militant ». (Michel Capdenac, *Lettres Françaises*, 10/5/72) ;

ou :

« Lorsque vint mai 68, Godard s'est dit : Je suis un cinéaste révolutionnaire. Pour faire le cinéma de la révolution, il faut d'abord faire la révolution du cinéma. Alors que ses pensées politiques s'exprimaient dans la plus grande confusion, il rencontre Jean-Pierre Gorin, le crâne bourré de citations plus ou moins marxistes et qui lui, ne connaît rien au cinéma. (...) Cette confusion cérébrale empreinte de la logomachie « gorinesque » fut la cause de quelques anti-films où des noirs insérés à des images brouillées et une bande-son résolument inaudible donnaient le « la » à la recherche entreprise. » (Le même Patrick Séry, *Cinéma 72*) ;

ou encore :

« *Tout va bien* ne ressemble pas à un film de Jean-Luc Godard. Il n'a plus l'insolence et cet aristocratique mépris du public qui irritaient tant les spectateurs. Est-ce l'effet de sa conversion politique ? Ou celui de sa collaboration avec Jean-Pierre Gorin ? Il n'est pas sûr que la politique y ait beaucoup gagné. Mais le cinéma y a certainement beaucoup perdu. » (Janick Arbois, *Télérama*, 14/5/72) [3]

Bref, ce n'est jamais très explicitement énoncé, mais, latente, la thèse est celle-ci : Gorin, âme damnée de Godard, nous frustre de cet auteur talentueux.

Dès lors, comment la collaboration Godard-Gorin est-elle décrite ? « Auteur bicéphale », « aventurier bicéphale de la caméra »[4], « binôme », « tandem », « Pieds-Nickelés », « Ribouldingue et Filochard », « complicité »[5], « pâté d'alouette »[6].

4

Cette difficulté à définir un travail commun (sinon par une comparaison burlesque), on la retrouve à un autre niveau, beaucoup plus important : dans les commentaires donnés sur le Groupe Dziga-Vertov, et le « retour » de Godard et Gorin au cinéma distribué commercialement.

a) « Après une longue absence des circuits traditionnels... » (Louis Chauvet, *Le Figaro*, 4/5/72) : le statut du Groupe Dziga-Vertov est ici pensé en termes de tradition/nouveauté ; ajoutons : l'avant-garde (certes, Chauvet s'épargne même d'employer ce terme) est pure question de nouveauté, d'événement dans l'histoire cinématographique (autonome). Parler de la distribution commerciale comme de « circuits traditionnels », c'est éviter de le désigner comme *marché*, dont le GDV aurait cherché à expérimenter un possible dehors. « Tradition » sert ici à censurer l'activité du GDV comme prise dans une lutte idéologique (Chauvet, bien sûr, ne dit pas mot non plus de ce que les films du GDV aient été *refusés* par les télévisions productrices). On lira de la même manière l'utilisation du terme « underground » :

« Après 1968, traumatisé mais les yeux dessillés par l'événement, le metteur en scène avait plongé, non sans courage et loyauté intellectuelle, dans le cinéma « underground » et militant. » (François Nourissier, *L'Express*, 2/5/72) ;

ou :

« Non ! ça ne va pas. Godard a beau venir nous expliquer, par Yves Montand interposé, ses états d'âme de créateur après mai 1968, ses recherches dans l'underground... » (Jacqueline Michel, *Télé 7 jours*, 13/5/72.)

Cinéma underground a eu, et a encore un sens bien précis ; utiliser ce terme par approximation, c'est assimiler, peu ou prou, les activités du GDV avec celles de Kenneth Anger, de Markopoulos, de Kren ou de Garrel, avec lesquelles elles n'ont rien à voir.

b) « Petit club d'initiés », « cénacle élitique » (Alain Moutot, *Tribune Socialiste*, 11/5/72) ; « Privilégiés des projections privées » (*Nouvel Observateur*) ; « A l'écart des grandes foules... enthousiasme des petits cercles » (Maurin, *l'Humanité*) ; « cantines de l'intelligentsia sauvage » (toujours Séry, *Cinéma 72*). Les activités et productions du GDV sont fréquemment présentées comme élitiques, aristocratiques — bref, bien déplaisantes, n'est-ce pas, puisque vous, lecteurs de ce journal, on ne vous a pas jugés dignes d'accéder à leur connaissance.

Mais des motifs réels de la discrétion du GDV, de son souci que les projections de ses films évitent de se faire devant la masse socialement indifférenciée de « publics » hétérogènes ; du fait que les films produits étaient profondément expérimentaux, et que, ainsi, leur visibilité pouvait ne pas aller de soi ; de tout cela, pas un mot, qui eût mis en péril le procédé démagogique.

c) « Que Godard ait fini par avoir marre d'une agitation par trop groupusculaire, on le comprend » (*Nouvel Observateur*), « Cinéma engagé de la clan-

3. Sans doute devra-t-on lire de la même manière la pirouette de D.D.T. (*Charlie-Hebdo*, 5/5/72) : « Quel mec, ce Gorin ! ».
4. Séry (*Cinéma 72*).
5. F. Maurin (*L'Humanité*, 29/4/72) : « On retrouve Godard cette fois flanqué d'un complice, Jean-Pierre Gorin... ». On notera au passage la connotation vaguement policière du terme de « complice ».
6. Pour Bory et Capdenac ; curieuse coïncidence, sur une comparaison aussi désuète.

destinité » (*Tribune socialiste*) ; « Le travail accompli par le Groupe Dziga-Vertov depuis 1968 (...) restait clandestin » (Jean Duflot, *Politique Hebdo*, 11/5/72)[7].

A l'inverse, on fait miroiter, par connotations, les prestiges de l'action clandestine.

d) S'il est question de la *valeur* des films du GDV, c'est pour, systématiquement, la déprécier : « Autant de tempêtes dans autant de verres d'eau » (*Nouvel Observateur*) ; « depuis mai 68, il nous avait donné quelques films secrets et relativement débiles (sur le plan politique) » (Samuel Lachize, *Humanité-Dimanche*, 14/5/72) ; « Après avoir touché la dureté des impasses de sa période « Recherches », (Godard) a senti la nécessité de se faire entendre » (Mireille Amiel, *Témoignage Chrétien*, 4/5/72) ; « Rien n'ayant éjaculé de cette longue masturbation mentale... » (Séry, *Cinéma* 72).

e) Corrélativement à toutes ces approximations, descriptions brouilleuses, trucages, amalgames, *Tout va bien* est simplement défini comme retour au commerce (et non comme autre chose dans la *stratégie* idéologique du GDV) : « Il y a les inconditionnels de Godard, sevrés depuis quatre ans, et qui respirent : enfin Jean-Luc nous revient » (Louis-Jean Calvet, *Politique-Hebdo*, 25/5/72) ; « Jean-Luc-Pierre Godard-Gorin réapparaît dans les dînettes de la consommation cinématographique » (Séry, *Cinéma* 72) ; « Après plusieurs années d'absence, revoici donc Jean-Luc Godard »[8] (Maurin, *l'Humanité*) ; « C'est donc sa rentrée qu'il effectue avec *Tout va bien* » (Nourissier, *L'Express*).

A quels effets, cette « rentrée » : Pour « se faire entendre » (*Nouvel Observateur, Témoignage Chrétien, Tribune Socialiste*), c'est-à-dire : cesser de parler dans le désert (mythe de l'artiste qui cherche à « atteindre » un public, à trouver une oreille qui écoute son grand message).

5

On connaît la démarcation entre « film fait sur la politique », et « film politique fait politiquement ».

Cette distinction, dite et redite par Godard et Gorin, ne semble pas avoir troublé les critiques : beaucoup d'entre eux ont été déçus — ou ont prétendu l'être —[9], pour s'être attendus à un film « politique » du style *Z* ou *L'Affaire Mattei*, et, n'ayant pas vu (pas pu, ou voulu voir) que *Tout va bien* se situait *ailleurs*, l'ont jugé avec les mêmes critères et donc y ont trouvé du *défaut*.

Citons une fois de plus Séry (*Cinéma* 72) :

> « De cet aventurier bicéphale de la caméra, on attendait un violent pamphlet contre une société qui nous sclérose, une image brûlante de vie balancée entre le rouge fraternel et le noir libertaire. C'est, du moins, ce que pouvaient observer ceux qui ne connaissent pas le Godard nouvelle version, revu et corrigé par mai, ceux qui n'ont pas vu ses « anti-films » de « militant » : *Vent d'ouest* (sic), *Lutte* (sic) *en Italie*, *Wladimir et Rosa*, etc. Or, la barricade a accouché d'un tampon-mousse et notre orateur politique d'un gentil madrigal, naïf et maladroit qui séduira le bourgeois en voie de progressisme et décevra (film décevant, annonçait Godard-Gorin) les gauchistes de tous bords. »

Mais l'exemple le plus flagrant est Bory (*Nouvel Observateur*) :

> Le cheval Godard s'est assagi. C'est aujourd'hui un percheron. Où est le pur-sang cabochard, qui renâclait, se cabrait, tout en ruades vachardes dans nos mandibules ? Mais au moins on en voyait trente-six chandelles. « Tout va bien », c'est du Godard émoussé — non seulement parce que déjà vu mais parce que *rangé* et non plus dérangeant. (...) « Made in U.S.A. », « Deux ou trois choses que je sais d'elle », « Week-end » : Godard a eu l'immense mérite, plus que d'annoncer le déluge, de le décrire au présent avec une précision hallucinante. Sans doute c'étaient les films d'un clown avant-gardiste de la bourgeoisie, mais ils incendiaient. Le diable s'est fait, sinon ermite, du moins enfant de chœur. Et enfant de chœur qui s'applique. La provocante analyse de la France d'aujourd'hui s'édulcore en évangile selon saint Jean-Luc. Quel soulagement ! On va pouvoir — enfin — ranger l'ex-affreux Jojo dans un bocal avec, dessus, l'étiquette aujourd'hui ô combien rassurante : Brecht.
>
> A l'alouette Gorin, puisque Gorin il y a, de jouer : il faut rebouter le feu à Godard.

Les révolutionnaristes petit-bourgeois, réclamant, pour reprendre l'expression de Narboni, des « godemichés dominants » qui les titillent, ne peuvent effectivement que trouver *sans saveur* un film qui évite à tous égards de tels effets.

(Remarquons que caractériser ici les textes de Séry et Bory comme petit-bourgeois n'est pas de l'insulte gratuite : une telle définition se corroborera de l'écho qu'y fait *France-Soir* (cf. le texte de Chazal, infra), pour s'être attendu à un film « audacieux », « à sensation ». La seule différence, essentielle il est vrai, paraît être que Chazal ne semblait pas « plus que de raison » désireux que le film réponde au préjugé qu'il en avait.)

6

C'est, d'une manière générale, sur la question des rapports entre le film et la lutte idéologico-politique

7. Notons ici que, à part quelques expressions vagues et formulations à tendance révolutionnariste, le texte de Jean Duflot tranche de beaucoup sur le reste du corpus examiné.
8. Soit, mais absence de quoi ?
9. Que Godard et Gorin aient annoncé « un grand film décevant » était pourtant à prendre, non comme un piège (« Décevant, pour prévenir la critique (On vous l'avait bien dit, hein ?)... » — L.-J. Calvet, *Politique Hebdo*), mais comme un indice.

que les textes sont les plus révélateurs :

a) Ou bien on s'en débarrasse en mettant la position politique du film (position qui d'ailleurs ne semble faire problème pour personne : elle est « évidente ») au compte de son Auteur :

— Il s'agit d'une lubie de Godard (ou de la mauvaise influence de Gorin). Il est toujours commode de renvoyer, de confiner les positions idéologiques aux zones peu dangereuses de l'*opinion* (la « préférence », la « conversion »...) car chacun sait que les opinions n'engagent que les auteurs.

Passons sur le texte de *Elle* et citons plutôt M. Amiel (*Témoignage Chrétien*) :

> « Je suis une godardiste désolée ou plutôt une de ces millions d'intellectuels paumés entre la révolution à faire et la vie à vivre. Et fière de mon masochisme avec ça ! On ne peut être à la fois cinéaste et révolutionnaire. Godard se veut révolutionnaire, mais se conçoit cinéaste, uniquement cinéaste. (...) Le monde où nous vivons n'est pas facile vraiment, mais la complaisance doit-elle être de règle ? »[10]

Même hors d'exemples caricaturaux comme celui-là, la position politique du film est presque toujours renvoyée aux avatars de la subjectivité artistique, ce qui permet d'éviter d'avoir à en réfuter la légitimité :

> « Le gauchisme est à la mode. Aussi Jean-Luc Godard emboîte-t-il le pas. (...) Godard aime les gauchistes... » (Claude Garson, *L'Aurore*, 3/5/72)

ou :

> Commencée lorsque s'éteignirent les derniers feux des Etats-Généraux du cinéma de mai 1968 à la suite desquels (fait-il dire à Yves Montand, promu cinéaste dans « Tout va bien ») il s'estima incapable de revenir au cinéma « d'avant », cette retraite vient de se terminer. Résultat de la reprise de contact : un film anticégétiste et anticommuniste tourné dans (et avec) le concours du système, auquel cette idéologie sied fort bien. (F. Maurin, *l'Humanité*).

7

Différencions cependant ce qui s'écrit dans *l'Aurore* et dans *l'Humanité* (ou *l'Humanité-Dimanche*) : dans l'un, le terme de gauchiste suffit à jeter le discrédit ; dans l'autre, il s'agit de battre le rappel de la thèse défensive et conjuratoire, ressassée depuis quatre ans par les organes révisionnistes, que les gauchistes ne sont rien d'autre que des provocateurs faisant le jeu du pouvoir, puisqu'ils critiquent la CGT et le PCF[11].

Mais, dans un cas comme dans l'autre, la convocation ou l'évocation du « gauchisme » *tient lieu* d'analyse[12]. Gauchiste, on sait ce que c'est, tout est dit. L'utilisation d'un tel terme-écran permet de faire l'économie de l'analyse de ce que dit réellement le film, en renvoyant aux clichés dominants (pour le lecteur, du journal ou de la revue).

8

Bien plus : le terme de gauchisme, renvoyant à un supposé savoir, permet en outre de mettre *Tout va bien* en défaut : le film se voudrait gauchiste, mais, même de ce côté-là, « c'est raté » : ce, à trois titres :

a) Confronté à un autre film gauchiste, à *Coup pour coup, Tout va bien* est en défaut : presque partout, on a droit à une mise en opposition *hâtive* des deux films :

— *Coup pour coup :* « Saisit sur le vif l'événement qui devient nerf du film » (*Tribune Socialiste*) ; « vrai, charnel, convaincant » (*L'Express*) ; « L'information (est) plus complète, plus détaillée, infiniment plus *vécue* » (*Nouvel Observateur*) ; etc.

— *Tout va bien :* « La séquestration du patron de *Tout va bien* sert seulement de révélateur des contradictions du couple. Et quel révélateur ! Nous assistons aux palinodies d'un patron mi-pilier du CNPF mi-singe des façons de la nouvelle société (Vittorio Caprioli). Une véritable parenthèse dans le film, farce pitrale et certainement pas crédible » (*Tribune socialiste*) ; « Dérision, astuce affaiblissant le propos » (*L'Express*).

Sur la demande de « vécu », remplie par *Coup pour coup* et frustrée par *Tout va bien,* permettant ici de jouer l'un contre l'autre, je renvoie seulement à ce qu'a écrit le Groupe Lou Sin (CdC 238-9).

b) L'opposition se répète à un autre niveau : « D'un côté une certaine chaleur et une générosité qui n'enlèvent rien à la résolution politique ; de l'autre, une sécheresse haineuse... » (Chapier, *Combat*). C'est le terme de *générosité* qu'il faut avant tout pointer ici[13] : on le trouve non seulement dans *Combat,* mais aussi dans *Le Monde* (Baroncelli), *les Lettres Françaises* (Capdenac), *Cinéma* 72 (Séry), *Pariscope*

10. Certes, l'exemple est ici pathologique : la critique de Mireille Amiel mime compulsivement l'autocritique, sous forme de confession et de *mea culpa* délicieusement déchirés (« J'exagère, je sais, excusez-moi... » ; « c'est lâche — comme je suis lâche... » ; « fasse le ciel que je me trompe, que j'aie tort, que je sois bête, que je n'aie rien compris. Rien du tout. Si l'un des deux doit se tromper, il vaut mieux que ce soit moi que Godard... »). Cette transe exhibitionniste, résultat sans doute de la « crise de civilisation » (sic), n'est guère intéressante ; l'important pour nous, c'est que, mimant l'autocritique pour justement s'épargner de la faire, elle évite du même coup d'expliquer pourquoi la « révolution à faire » et « la vie à vivre » seraient une alternative qui la « paume ».

11. Cette « complicité » de *Tout va bien,* Maurin croit en trouver un indice dans le fait qu'il « s'offre le luxe... de vilipender la société dite « de consommation » avec l'accord d'un magasin à grande surface (à condition de se gausser des militants communistes et de leur programme de gouvernement)... ». Un tel argument est dangereux, car réversible : on sait que « Changer de cap » a été effectivement vendu à prix réduit dans des super-marchés.

12. « L'intrigue, si l'on peut employer un si grand mot, est résolument gauchiste. » (Chauvet, *Le Figaro.*)

13. Sur l'aspect « glaçant » de *Tout va bien,* cf. encore le Groupe Lou Sin.

(Halimi)... pour caractériser soit *Coup pour coup*, soit aussi bien le « gauchisme ». Citons l'exemple le plus piteux[14] :

> « Ce qui est le plus criticable dans ce film, c'est le manque d'émotion, d'âme. La réunion d'un groupe de gauchistes est mille fois plus passionnante que ce film publicitaire destiné à dégoûter définitivement les profanes du gauchisme... et les autres. (...) A priori, et dans l'absolu, un film gauchiste devrait être un film généreux. Godard se contente de régler des comptes avec la C.G.T. (...) On souhaiterait Godard sincère, mais on peut douter de son gauchisme. » (André Halimi, *Pariscope*, 14/6/72.)

Qu'est-ce donc que cette « générosité » ? La réponse est simple : une vertu chrétienne, qu'on donne comme le caractère (ou l'aspect) *positif* du gauchisme (« Certes, les gauchistes sont, etc., etc., en tout cas on ne peut dénier leur profonde générosité »), avec des connotations en dernière instance péjorantes : élan altruiste juvénile (cela passera), absence de stratégie, sincérité qui n'a qu'elle-même pour plaider sa cause, noble désir de justice, inefficace, voire dangereux, à moins de trouver sa rationalité nécessaire dans le jeu des partis.

Parler de « générosité » gauchiste, c'est :

— s'éviter d'énoncer la problématique unité des mouvements gauchistes en termes de pratique et de théorie (ce qui mettrait vraisemblablement ces discours dans l'embarras) ;

— réaffirmer la Vertu Individuelle comme notion opératoire pour penser les processus sociaux ;

— donner une interprétation (attribuer une place) au gauchisme qui serve l'idéologie énonciatrice (on notera, par exemple, la proximité de cette vertu de générosité avec la *sincérité*, dernier recours pour le discours socialiste de légitimation de ses opinions — « J'y crois profondément » —)[15].

Tout va bien n'a donc même pas la vertu qui fait le prix du gauchisme : au contraire, on y voit « l'hystérie, l'agressivité, la hargne... » (*Combat*).

c) *Tout va bien* manque également d'impact :

— du point de vue de la nouveauté et de la complexité des idées :

> « Reste un documentaire finalement assez primaire sur la maladie infantile du gauchisme. » (*Le Figaro*) ;
>
> « Il y a manière et manière de dire ces choses-là. Ici elles sont exprimées d'une façon très élémentaire pour des spectateurs considérés comme des demeurés ! » (*L'Aurore*)

Dans la presse de droite, il s'agit là, on le voit, d'un simple déni ; à gauche, la réaction prend ailleurs ses racines : dans l'irritation des intellectuels qu'on leur répète ce qu'ils savent déjà : « On redécouvre la Lune et la lutte des classes » (Lachize, *l'Humanité-Dimanche*) ; de même, on pourra lire l'article de L.-J. Calvet (*Politique Hebdo*, 25/5/72), comme un long acting-out de ce type[16].

La question de savoir si l'important est de dire du nouveau à tout prix, ou d'énoncer des idées justes, de faire du cinéma *didactique*, n'est par contre pas évoquée ; d'une manière générale, les intellectuels petit-bourgeois, semble-t-il, jugent que quand une idée a été énoncée une fois, elle peut être sous-entendue, et que la répéter, la re-travailler, est inutile, indécent, et insupportable[17].

— *Tout va bien* manque d'impact aussi bien au niveau de la « force de conviction » :

> « Le savoir-faire d'un cinéaste qui a su naguère bouleverser le langage cinématographique est loin de nous convaincre, quand son propos, visant à dénoncer les contradictions de la société actuelle, est constamment oblitéré par le simplisme d'une vision qui se veut polémique... » (*Les Lettres Françaises*) ;
>
> « Ce n'est pas un grand film plus ennuyeux que décevant, un peu infantile aussi, et apparemment, pas très efficace. » (*Télé 7 jours*) ;
>
> « Pour être franc, nous n'avons pas trouvé très convaincant... » (*Le Monde*.)
>
> Cf, aussi la citation supra de *Pariscope*, ou le « nous voilà édifiés » ironique qui termine l'article de Maurin (*L'Humanité*).

Sans doute devra-t-on voir dans tout cela quelque chose de l'ordre de la conjuration ou de l'exorcisme.

On pourra supposer d'ailleurs que c'est la même thèse qui s'exerce sous la forme suivante : le critique, *parlant pour la circonstance comme si rien du prolétariat ne lui était étranger*, assure que sa cause est mal défendue :

> « C'est bien d'ailleurs d'un guignol politique qu'il s'agit et en cela ressortent le fascisme subconscient de Godard, son mépris de réalités ouvrières. Le regard dans l'usine est celui du touriste qui raconterait plus tard sa visite à des amis en voulant les amuser. (...) Cet accent de « commedia dell'arte », ce mélange des hommes et des masques indi-

14. Piteux dans la mesure où le rôle avoué de *Parispoche* est de s'efforcer « d'ajouter son grain de sel » sur tout et n'importe quoi — Halimi cherchant ainsi à entretenir l'impression illusoire de l'existence effective d'une pensée et d'événements Bien-Parisiens, d'un Tout-Paris souverain, dont, en tant que personne, journaliste, et employé de sa maison d'éditions, il ordonnerait les fastes. Aussi *Parispoche* est-il intéressant à titre symptomatique : on y voit l'idéologie dominante sur son versant snob « tourner à vide » pour s'auto-valoriser.

15. Remarquons d'ailleurs que nombre de critiques de *Tout va bien* ont cru nécessaire de spécifier que « la sincérité de Godard n'était pas en cause ».

16. Autre acting-out très répandu : dénoncer (moucharder) l'imposture supposée d'avoir fait un film *cher*, et accompagné d'un important lancement publicitaire.

17. En exception, ici, Bory : « Moralité : je, tu, il (elle), nous, vous, ils (elles) on doit penser *historiquement*. Cette moralité ne casse pas trois pattes à un canard mais il est sain de répéter les bonnes vieilles vérités de la bonne vieille morale civique, aujourd'hui nappée de sauce Mao, puisque la plupart des oreilles sont sourdes, occupées par le fracas des constructions, des conversations, des combinaisons, des circulations. »

Bory admet ici le didactisme, mais à quel prix ?

— par le refoulement du « *se* (penser historiquement) » ;

— le déni que cette moralité soit marxiste autrement que comme un supplément culinaire (ou gastronomique) ;

— l'évocation des poncifs de l'aliénation métaphysique.

quent le peu de souci qu'a toujours eu Godard (et Gorin, désolé) de la condition ouvrière. Jamais une belle cause n'aura été aussi bien desservie. » (Séry, *Cinéma* 72) ;

« En mai 1968 nous avons été impuissants et nous avons perdu : une bataille. La guerre peut encore se gagner, mais elle ne se fera pas à coups de films faussement militants du « quartier » et des « champs ». » (*Témoignage Chrétien.*) Etc.

9

Voilà donc, rapidement parcourus, quelques-uns des thèmes utilisés çà et là pour les commentaires critiques de *Tout va bien.*

Mais l'avantage d'une telle lecture « transversale », bien que mettant en lumière nombre d'idéologèmes dominants, reste limité, dans la mesure où la description opère des rassemblements qui, par leur rapidité, passeront parfois pour des amalgames.

Il importerait, dans un deuxième temps, de procéder à des distinctions, de marquer des différences dans ces discours idéologiques.

(C'est là que l'étude du dossier de presse d'un seul film se révèle partiellement insuffisante : un des caractères principaux de cette idéologie étant de se répéter, la caractérisation d'un discours critique dans son ancrage idéologique propre ne serait possible de manière fine qu'à examiner son exercice sur une période relativement étendue.)

Cependant, pour faire état de quelques oppositions, et pour donner à lire dans quelques textes l'articulation des idéologèmes déjà évoqués, nous citerons intégralement :

a) Louis Chauvet (*Le Figaro*, 4/5/72) (Titre : *Tout va bien*)

Après une longue absence des circuits traditionnels Jean-Luc Godard présente son nouveau film réalisé dans l'ombre et dans le secret avec Jean-Pierre Gorin à qui modestement il cède le premier rang sur la fiche technique. Il a choisi comme interprètes principaux deux vedettes, Yves Montand, Jane Fonda, ce qui a fait dire un peu prématurément que le plus contestataire de nos cinéastes réintégrait le système. En fait les deux acteurs tiennent des propos liés à des controverses idéologiques et vont jusqu'à politiser Virginia Woolf. Je veux dire que leurs personnages traversent une crise amoureuse marquée par des disputes où les motifs sociaux tiennent plus de place que les raisons du cœur.

L'intrigue, si l'on peut employer un si grand mot, est résolument gauchiste. Elle comme journaliste américaine, lui comme cinéaste publicitaire, se trouvent entraînés fortuitement dans les péripéties d'une occupation d'usine. Les auteurs prennent parti contre le délégué cégétiste venu préconiser des méthodes plus orthodoxes. Les grévistes accusent la centrale communiste de pactiser avec la bourgeoisie tandis qu'on les accuse — eux — d'être complices du pouvoir (match nul dans la mauvaise foi).

Longue séquence un peu plus tard sur la société de consommation, représentée par un super-marché. Quelques trublions viennent improviser une distribution gratuite. Il y a là quelques notations amusantes sur les temps modernes. Mais nous sommes bien loin de Chaplin, comme précédemment nous étions loin d'Eisenstein. Quant à Marcuse, oh ! la vieille barbe ! Vouloir faire croire au monde que les sociétés où l'on ne consomme pas sont plus heureuses que les sociétés où l'on consomme !

En supplément Godard nous offre : un monologue de Montand sur le métier publicitaire, un monologue enragé de Jane Fonda qui retrouve hélas dans son emploi de pétroleuse les grimaces dont l'actrice était venue progressivement à bout.

Reste un documentaire finalement assez primaire sur la maladie infantile du gauchisme. On peut noter, j'en conviens, une certaine maturation d'esprit chez le cinéaste de *Pierrot le fou.* Mais il reste encore naïf par bien des côtés. Croire à ce degré-là, par exemple, que la violence peut améliorer le monde !

Alors qu'elle est en train de l'anéantir...

b) Robert Chazal (*France-Soir*, 29/4/72) (Titre : « Les amoureux ne sont plus seuls au monde ») :

Jean-Luc Godard avait entouré les prises de vues d'un tel mystère que l'on s'attendait à un film explosif dépassant en audace tout ce qu'il avait fait jusqu'ici. Il n'en est rien et les censeurs, qui avaient fourbi leurs ciseaux, n'ont pu que rengainer leur arme favorite, en attendant une autre occasion.

Mais que « Tout va bien » ne soit pas un film à sensation, n'en diminue ni l'intérêt ni les qualités. Il montre, avec une force d'autant plus grande que les moyens utilisés sont simples, qu'il n'est plus possible de vivre en s'isolant du bouleversement politique et social. Les amoureux ne sont plus seuls au monde. Ainsi, l'augmentation du coût de la vie ou les répercussions d'une grève ont autant d'importance pour l'entente ou la mésentente d'un couple que les critiques d'une belle-mère ou les intrigues d'une rivale occasionnelle.

« Notre film, disent Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin — qui font un seul et même auteur en deux personnes et cela depuis plusieurs films déjà — « Tout va bien » est un grand film d'amour. Mais, en fait, ajoutent-ils, « on s'aperçoit que tout ce qui se passe autour des gens joue un sacré rôle dans ce qui se passe en eux. »

Cette histoire d'amour réunit un cinéaste que mai 1968 a éloigné du cinéma commercial et qui filme des spots publicitaires en attendant mieux (Yves Montand) et une journaliste de la radio américaine travaillant à Paris et chez qui le mouvement contestataire a provoqué une certaine remise en question de ses jugements et de son travail (Jane Fonda). Le hasard d'un reportage — au cours duquel le cinéaste accompagne sa femme — les fait entrer dans une usine en grève où le patron est séquestré. Ils sont enfermés avec lui, peuvent écouter ses longues explications et ses véhémentes protestations. Ils entendent ensuite les réclamations des ouvriers et les discussions entre les délégués et ceux que l'on appelle assez sommairement les gauchistes.

Pour montrer cette grève, Godard-Gorin ont fait construire un décor à deux niveaux que l'on voit en coupe comme au théâtre et qui permet de suivre tous les compartiments de l'action. C'est astucieux. Plus tard, dans un super-marché (où, entre autres, on vend au rabais le livre-programme du P.C.) — c'est un long travelling, passant et repassant derrière les caisses qui permet d'assister à l'invasion *bon-enfant* du magasin par des bandes de jeunes contestataires.

Tout cela, à quoi Montand et Fonda assistent ou participent, va transformer les rapports du couple. Et, au cours d'une très belle scène (de ménage) qui est la clé du film,

elle va lui faire comprendre que vivre à deux aujourd'hui c'est plus que de partager des gains, la nourriture et un lit. Notre sort ne peut se dissocier du sort des autres. Et, pour le plus grand nombre, la lutte pour la vie c'est la lutte des classes.

Abandonnant les longues lectures, les magnétophones bavards et les conversations volontairement brouillées, chers à Jean-Luc Godard, le nouveau cinéma bicéphale Godard-Gorin a fait un film simple, efficace et destiné à une grande audience. Yves Montand et Jane Fonda sont excellents d'être à la fois eux-mêmes et leur personnage. Autour d'eux, beaucoup de bons acteurs — en particulier Vittorio Caprioli, le patron, et Jean Pignol, le délégué C.G.T. — qui vivent leur rôle avec toute la sincérité que demandait ce film sincère.

c) François Nourissier (*L'Express*, 2/5/72) ; (titre : « Godard-Gorin : le souffle court ») :

Quel chiqué ! Le critique désireux de se faire une opinion sur le film de Godard et Gorin commence par solliciter, puis reçoit à grand-peine une invitation élégamment libellée : « Vieille salope ou Cher camarade — rayer la mention inutile. » Il est prié de venir seul et muni de sa carte de presse. De fait, l'autre matin, un appariteur musclé en forme de jeune fille a soigneusement vérifié l'identité des dix cinéphiles qui se partageaient les cinquante fauteuils d'une salle de projection... S'agissait-il d'un savoureux « à la manière de M. Marcellin » ? D'un aperçu sur la façon dont serait traitée la presse en régime pékinois ? Ou simplement d'une juvénile provocation ? Peu importe. Si le style, c'est l'homme, quel surprenant néo-Godard !

Après 1968, traumatisé mais les yeux dessillés par l'événement, le metteur en scène avait plongé, non sans courage et loyauté intellectuelle, dans le cinéma « underground » et militant. C'est donc sa rentrée qu'il effectue avec « Tout va bien », anticommuniste à gros budget et à vedettes.

Une narration chamboulée. Passons sur les subtilités partout ressassées, aux termes desquelles il s'agit de savoir s'il est ou non légitime, quand on prépare le Grand Soir, d'engager Montand et Jane Fonda et de jouer (même avec des grimaces) le jeu d'une compromission abhorrée. Il faut juger ce film du point de vue de ses auteurs : comme un instrument de combat politique. Le « talent » de Godard et son aptitude à réussir des « A bout de souffle » ne sont pas en question, ni son désintéressement. Un jugement réaliste sur « Tout va bien » paraît donc plus utile qu'une réaction passionnelle.

D'une narration volontairement chamboulée et antiesthétique, on peut dégager les éléments qui composent le film : une grève sauvage avec séquestration du patron, racontée en style de bande dessinée ; des monologues idéologiques, balbutiants ou grotesques selon qu'il s'agit des bons ou des méchants ; les états d'âme très parisiens d'une journaliste américaine et d'un cinéaste ; enfin une conclusion en forme de ce-n'est-qu'un-début-continuons-le-combat. Le tout noyé dans une systématique cacophonie. On sort de là sonné. Il est vrai que le film n'est pas fait pour analyser ni expliquer, mais pour mettre le feu aux poudres. Est-il efficace ? Explose-t-on ?

Les scènes de la grève perdent beaucoup à être comparées aux mêmes épisodes dans « Coup pour coup », de Karmitz, chez qui c'était vrai, charnel, convaincant. Chez Godard et Gorin, la dérision, l'astuce affaiblissent le propos. Dans la modeste « Salamandre », de Tanner, les quelques images où l'on voyait l'héroïne débiter de la saucisse dans une usine de charcuterie touchaient plus que les plans insistants et similaires de « Tout va bien ». La mise à sac symbolique du supermarché qui termine le film rappelle les apothéoses très littéraires de « Zabriskie Point », d'Antonioni, ou même la « Zazie » de Louis Malle... Enfin, les crises de conscience et de sentiment de Jane Fonda et de Montand (tous les deux sous-utilisés par Godard avec une féroce jubilation) évoquent l'inénarrable façon dont le progressisme salonnard sodomise les mouches.

C'est dire que, toute opinion mise à part, le film déçoit. Ses seuls moment savoureux : les offensives anti-P.c. et C.g.t., puisque, aussi bien, les ennemis viscéraux des auteurs sont MM. Marchais et Séguy, bien plutôt que M. Pompidou...

Un cocktail social. Une société et une pensée que « Tout va bien » nie et caricature doivent-elles se risquer à un jugement ? Mais oui ! La tradition anarchisante et libertaire est vivace en France. C'est à elle que se rattache Godard. Quelques gouttes de « bitter » ne sont jamais malvenues dans un cocktail social. Restent le style, le ton, le pouvoir terroriste du film : ils paraissent très en deçà de sa sincérité et de ses intentions. Sophistication et provocation sont les mamelles de cette Révolution-là. Elles ne suffiront pas à nourrir de réalité historique une pensée affolée de phantasmes... Bien entendu, pareil jugement est prévu par le mécanisme godardien et, à l'avance, pulvérisé. Raison de plus pour le poser calmement. En effet, ce « système » que répudie Godard présente, sur l'entreprise destructrice et autodestructrice de « Tout va bien », l'avantage de tolérer un aller et retour des opinions, un échange, une attention à l'adversaire sans lesquels toute pensée dégénère. Et puis, soyons clairs : face à des gens qui hurlent leur intention de le détruire, un homme convenable ne pousse pas une suée de pétoche : il se défend.

d) Samuel Lachize (*Humanité-Dimanche*, 14/5/72) ; (titre : « *Tout va bien* de Jean-Luc Godard et Jean-Pierre Gorin : *La Confusion* ») :

Pour tout dire, j'attendais un peu plus de Godard. Depuis mai 68, il nous avait donné quelques films secrets et relativement débiles (sur le plan politique), du genre « Wladimir et Rosa », inspirés par « la cause du peuple » et la « pensée de Mao » — le pauvre Mao a des neveux qui lui font plus de mal que de bien — et puis il s'était retiré de la production « normale ». Cette fois, il a créé une maison de production, avec beaucoup d'argent et de publicité compensée. « *Tout va bien* » est un film « cher », qui annonce la couleur (bleu, blanc, rouge) dès le générique. Pour faire un film, il faut du fric. Et des vedettes. On ne nous dit pas très bien d'où vient l'argent, mais les vedettes (Montand, Jane Fonda) sont payées au pourcentage. Bon !

On séquestre un patron, comme dans « Coup pour coup », on engueule la CGT et le PC, on dénonce quand même le capitalisme, en affirmant qu'il n'y a pas besoin d'être « gauchiste » pour énoncer certaines réalités que sont l'exploitation de l'homme par l'homme, la connerie des patrons (faut voir ?), la saloperie du travail à la chaîne, la cochonnerie des cadences (qu'on m'excuse de parler salement, mais on sait que les intellectuels gauchistes ont cette manie *d'inventer* un langage dit « populaire », qu'ils imaginent être celui des ouvriers), etc.

Bref, on redécouvre la Lune et la lutte des classes ; une fois de plus, on se *penche* sur

les ouvriers pour en arriver à la conclusion qu'il faut *faire quelque chose pour eux*, étant donné que, par essence, ni le Parti Communiste, ni la CGT ne sont capables de les entraîner dans une lutte réelle pour un changement de société !

La chanson n'étant pas nouvelle, je ne vois pas la nécessité de polémiquer avec Godard et Gorin. A ceci près : l'amertume de Godard, qui n'ose pas proposer de solutions aux problèmes qu'il pose, prouve aussi le désarroi des groupes gauchistes, que « Le Monde » vénère et qui tournent en rond en rabâchant les mots d'ordre d'un autre siècle, qui ont fait faillite. Que la cible de la bourgeoisie soit le PCF, c'est une évidence. Godard et ses amis s'amusant à jouer ce jeu-là, avec le concours substantiel du grand capital, qu'ils ne viennent pas nous dire qu'ils ont floué les bourgeois. Le film de Godard est, pour eux, une « bonne affaire ». Mais qu'est-ce que ce film apporte à la classe ouvrière ? Rien, sinon un peu de mal, un peu de fiel, et pas mal de mépris... Qu'on nous rende le Godard d'antan !

10

Ces textes appellent quelques commentaires :

a) : on pourra s'étonner que, à la différence de Chauvet, Chazal soit « pour ». C'est que, pour le critique de *France-Soir* (journal pro-gouvernemental ressassant l'idéologie *petite-bourgeoise*), le ronron journalistique est *avant tout* la constitution des films en produits consommables — aussi, à la limite, n'importe quel produit peut-il (doit-il) être vanté : donc, ici, il s'agissait de reconduire la valeur Godard, en résorbant *Tout va bien* dans une description qui l'anecdotise, le transforme en « drame psychologique », l'annexe aux lieux communs *romanesques* de l'idéologie petite-bourgeoise de la famille. La lutte des classes, dont il est impossible de ne pas faire mention, est définie comme « la lutte pour la vie pour le plus grand nombre », ce qui annexe le film au genre *populiste* ; et cela se termine sur une louange de la sincérité du film et des acteurs — louange morne du star-system.

b) A l'inverse, Chauvet se radicalise : l'antagonisme idéologique prend le pas sur la reconduction du mythe de l'Auteur : Chauvet est incapable de décrire le film sinon comme le rassemblement hétérogène de *mauvais cadeaux* (« En supplément, Godard nous offre... »). *Tout va bien* est dès lors une succession a-logique de séquences à thèses, qui sont réfutées ou discréditées à demi-mot — ce qui culmine dans la phrase : « Vouloir faire croire au monde que les sociétés où on ne consomme pas sont plus heureuses que les sociétés où l'on consomme ! ». Le discours dévoile ici son ancrage idéologique, son caractère de classe : « Vive la société de consommation ! », c'est le titre de la brochure du patron Saint-Geours (utilisée par *Tout va bien*).

c) Le texte de Nourissier exigerait une analyse sémiologique poussée ; marquons seulement qu'il est à lire « à l'envers », à partir de l'aveu final : effectivement, l'article tout entier « sue la pétoche » et met en avant des défenses :

— la discréditation « morale » (cf. l'« appariteur musclé », etc.), dans une ironie faussement détachée, viscéralement anticommuniste, voulant prévenir d'un danger (et le conjurer ; cf. le conditionnel : « *serait traitée* »), alerter discrètement l'attention de certains, un peu trop détachés...

— la reconnaissance jubilatoire d'un « anticommunisme », assimilé de manière droitière à toute position anti-PCF.

— La mise en avant d'un libéralisme foncier (« courage », « loyauté intellectuelle ») qui s'annule par des arguments d'allure techniciste (« Est-il légitime, quand on prépare le Grand Soir... », etc.), qui institutionnalisent, mettent la révolution au compte d'une tradition folklorique et littéraire (bien sûr, point trop n'en faut) ; tout cela ne serait donc pas nouveau, mais peut-être même utile (!) au « cocktail social ».

L'article de Nourissier présente donc, à la différence de l'article de Chazal, l'idéologie bourgeoise dans son aspect moins bénisseur qu'agressif, dans la mesure où son texte pose la contradiction sur le terrain politique ; ainsi pourra-t-on interpréter les « calmement », « francs » du dernier paragraphe, et l'opposition suggérée entre les « hommes convenables » et ceux qui « hurlent » : d'un côté l'*honnête homme* du 18e siècle, de l'autre, les hyènes.

d) On retrouve, alignés dans l'article de Lachize, les amalgames habituels au révisionnisme :

— le communisme comme *propriété* (exclusive) du PCF et de la CGT ;

— corollairement, le mépris des gauchistes pour la classe ouvrière, et leur collusion, « évidente », avec la bourgeoisie ;

— le procès d'intentions fait à l'intellectuel (« Il faut faire quelque chose pour eux... ») décrit comme petit-bourgeois en mal d'ouvriérisme.

On relèvera également l'opposition entre le « sale » prêté avec insistance à la rhétorique gauchiste, et une expression pour le moins équivoque : « Les mots d'ordre d'un autre siècle, qui ont fait faillite ». De quel siècle s'agit-il ? Du dix-neuvième ? — c'est-à-dire : celui de Marx ?

11

Bref, et pour conclure, il semblerait que *Tout va bien*, résistant aux procédés habituels de l'idéologie critique, ait provoqué en elle des *réactions*, en ce sens qu'elle s'est trouvée devant la nécessité d'avoir, avant tout, à réaffirmer sa légitimité tout autant qu'à ressasser ses positions. Ce qui s'est fait de deux manières concurrentes : le *rejet* (par l'insulte, le fiel, la « verve », la dépréciation) et le *masquage* (transformation de l'objet par des descriptions erronées, brouillages, amalgames). — Pierre BAUDRY.

Groupe Dziga-Vertov
(J.-L. Godard, J.-H. Roger)

Pravda

(bande paroles)

1. Bien-aimée camarade Rosa, tu me demandes dans quel pays je suis et qu'est-ce qui se passe ? Ecoute, je ne sais pas très bien ; voilà déjà des photos et des bruits ; la couleur est moche : c'est des films ouest-allemands développés dans un labo bulgare. Dans ce pays qu'est-ce qu'il y a ?

2. Il y a des speakerines de télé avec des chandails en cachemire.

3. Trois... Trois... il y a des endroits où on travaille et dans ce pays... trois... il y a des endroits où on travaille et dans ce pays, ils sont drôlement tristes ; sans doute, il n'y a pas encore eu de révolution.

4. ... et souvent, on entend des airs de musique américains réarrangés.

5 ... on produit des machines-outils, des armes, de l'uranium, pas mal d'acier, des camions, des locomotives, des trams. Ça doit être un pays qui s'est lancé dans l'univers de l'économie moderne, un pays occidental.

6. Oui, on est en Occident : dans les champs, il y a des affiches publicitaires pour les grands trusts américains.

7. Ça c'est l'image d'une jeune ouvrière en bikini mais on n'a pas eu le droit de l'utiliser parce qu'elle a été vendue à la Columbia Broadcasting Corporation.

8. Les jeunes travailleurs aiment les Beatles et le gouvernement leur permet d'avoir les cheveux longs : on doit être en Yougoslavie.

8 a. Non, on est en Tchécoslovaquie.

9. C'est rempli de traditions historiques de l'Ouest. Le dimanche, les travailleurs préfèrent laver leurs autos plutôt que de baiser leur femme.

10. ... il y a des transports en commun pour les travailleurs les moins favorisés.

11. Pour dormir et faire l'amour, le gouvernement a construit des logements égalitaires.

12. Dans les usines, il y a des contremaîtres, ils ont du mal à faire travailler les ouvriers.

13. Dans les hôtels, on vend des photos de reproductions de Playboy.

14. Il y a encore pas mal de petits commerçants, surtout dans les grandes villes.

15. Il y a de la publicité lumineuse pour les trains russes.

16. Il y a des journalistes qui font des reportages pour la télévision sur les ouvriers.

17. Il y a des tanks, tu entends, oui, des tanks qui surveillent les paysans.

18. Les jeunes chômeurs ont le droit d'utiliser les terrains de sports réservés aux enfants.

19. Ça pourrait quand même être un pays socialiste. Les cerisiers qui sont au bord de la route, sont vraiment au bord de la route, pas derrière les barrières ; ce qui fait


2


8


12

que tout le monde peut utiliser ces produits de l'agriculture.

20. Les travailleurs regardent de travers la façon dont on a divisé la production automobile en deux : les grandes autos pour les dirigeants, les petites autos pour les travailleurs à condition qu'ils aient de l'argent pour les acheter.

21. On est dans un pays socialiste et qui dit socialiste dit rouge : le rouge du sang versé par les travailleurs pour leur émancipation.

22. Ça c'est une grande usine de Prague avec les portraits des représentants du peuple.

23. Il y a eu des combats entre les différents rouges : le rouge qui vient de gauche et le rouge qui part à droite.

24. Pendant la nuit, les portraits des dirigeants des travailleurs ont été enlevés.

25. La production marche de travers : on est dans un pays très malade.

26. Encore une image que l'on n'a pas le droit de voir parce que les actualités tchèques l'ont vendue à une entreprise ouest-allemande.

27. D'ailleurs, il n'y a pas que les Américains. Il y a aussi les marques japonaises et italiennes qui font de la publicité à mort.

28. Il n'y a pas que les travailleurs, il y a une classe ouvrière tchèque et slovaque.

29. Il serait faux de croire qu'il s'agit d'un ouvrier comme les autres, n'importe quel ouvrier.

30. Ça c'est une vue de Prague, vue d'une fenêtre d'un hôtel pour les touristes de l'Europe de l'Ouest.

31. Et ça, c'est une revue postée de Prague par les Cubains pour les militants des pays de l'Ouest où elle est interdite.

32. Ça c'est un magasin d'alimentation nationalisé.

33. Ça c'est toujours la même menteuse.

34. Ça c'est une banlieue prolétarienne.

35. Ça c'est une poule de luxe qui racole les consommateurs.

36. Ça, ça prouve qu'il y a des directeurs, parce qu'il y a des secrétaires de direction.

37. Ça c'est les étudiants en 1968 ; ils ont dansé tout le printemps.

39. Ça c'est les grillages. Le gouvernement entoure avec ça tout ce qui est la propriété privée du peuple.

40. Ça, ça n'appartient à personne : c'est du blé collectivisé.

40a. Ça c'est des enfants qui s'appellent eux-mêmes les enfants de la dictature du prolétariat.

41. Le journal du syndicat affirme que cette locomotive appartient aux voyageurs et aux cheminots.

42. La classe ouvrière tchèque et slovaque essaie de parler en vain ; elle ne comprend plus son Parti qui lui donne des ordres en russe.

43. Voilà les fantômes de la Deuxième Internationale. Ils s'abattent comme des vampires sur la classe ouvrière tchécoslovaque.

44. « Dès qu'un corbeau voit une rose, il se prend pour un rossignol. » Proverbe géorgien.

45. Ces fantoches et ces traîtres ont un nom : hier, Bernstein et Kautsky, aujourd'hui Brejnev et Kossyguine.

46. Ils tirent sur le peuple tchèque et slovaque avec le revolver de James Bond qu'ils ont repeint en rouge pour brouiller les pistes devant les honnêtes communistes.

47. De même, le rapport Khrouchtchev qui a aggravé volontairement la confusion sur la question de Staline est devenu le meilleur allié de l'impérialisme bourgeois dans sa lutte féroce contre la lutte révolutionnaire.

48. Bon. Ce que l'on vient de voir, Rosa, là, c'est la situation concrète en Tchécoslovaquie, mais rien d'autre. Seulement des impressions de voyage, des souvenirs comme Delacroix en Algérie, comme Chris Marker à Rhodiaceta. C'est ce que le « New York Times » et « Le Monde » appellent de l'information. Et je suis bien d'accord avec toi, Rosa, que ça ne suffit pas. Maintenant il faut faire l'effort de s'élever au-dessus de la connaissance sensible, il faut lutter pour la transformer en connaissance rationnelle.

ROSA : Faire cet effort, lutter, ça veut dire quoi alors concrètement pour nous.

WLADIMIR : Ça veut dire : analyser concrètement cette situation concrète. On est chez des gens malades. Ça se voit tout de suite. Bon, mais de quelle maladie s'agit-il ?

ROSA : Voilà ce qu'il faut savoir. Cette maladie est liée à la trahison ; à la révision du marxisme par des pseudocommunistes. On le sent tout de suite. Bon, mais cette trahison n'est pas survenue comme ça par hasard.

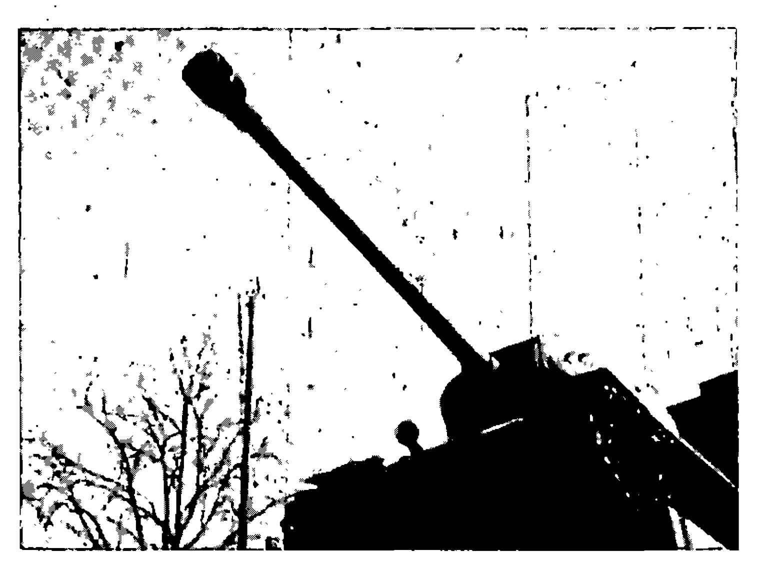
WLADIMIR : Pour lutter contre les traîtres révisionnistes, il faut d'abord les démasquer. D'abord apprendre leur histoire, d'abord savoir. Mais pour toi et moi, Rosa, passer de sentir à savoir, ça veut dire quoi ?

ROSA : Ça veut dire commencer le montage du film.

WLADIMIR : Commencer le démontage des contradictions. Voilà ce qu'il faut faire maintenant, Rosa. Il faut faire du montage ; les images et les sons on va les organiser autrement. On va les considérer seulement pour ce qu'ils sont en réalité.

ROSA : Qu'est-ce qu'ils sont, Wladimir ?

WLADIMIR : Des manifestations extérieures de la réalité



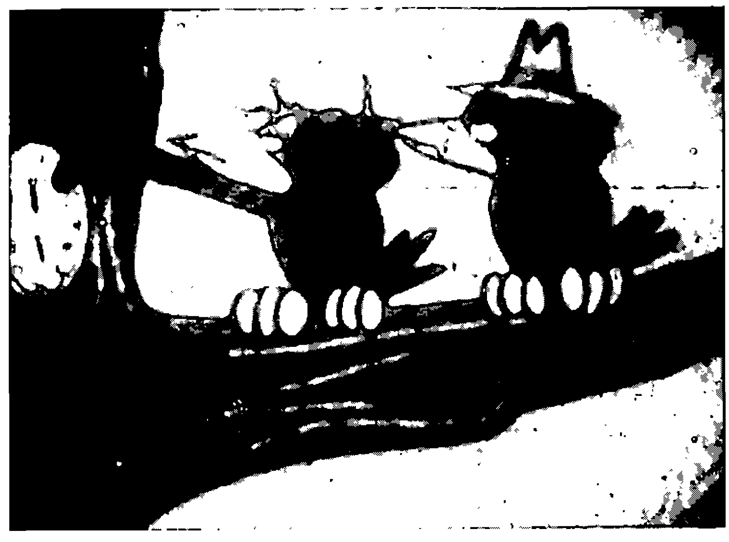
17



20



37


44


45


46

communiste, de l'irréalité communiste en Tchécoslovaquie.

ROSA : Les causes externes.

WLADIMIR : Oui, les causes externes.

ROSA : Organiser maintenant ces causes externes sur une ligne antirévisionniste.

WLADIMIR : Oui on traite ces images et ces sons sur une ligne antirévisionniste en essayant d'établir entre eux un nouveau rapport contradictoire ; mettre à nu les causes internes et commencer à connaître alors la substance même des choses et qui s'appelle la situation actuelle dans la république socialiste tchécoslovaque.

49. Révisionnisme pratique. Révisionnisme pratique. Révisionnisme pratique. On a loué cette auto à l'aéroport de Prague sans chauffeur. On l'a louée à qui ? Comme à Moscou, Varsovie, Bucarest, on l'a louée à une société américaine : Hertz ou Avis, deux filiales des trusts chimiques ou bancaires US. Or cette auto est une Skoda. Elle a été fabriquée par les usines Skoda, nationalisées en 1945 par les forces démocratiques et populaires tchèques après leur victoire sur le fascisme et avec l'appui des soldats rouges sous la direction du camarade Staline.

Cette Skoda appartient aux ouvriers de Skoda et par conséquent au peuple tchèque qui s'est emparé des moyens pour la produire. Or, Hertz et Avis, appartenant au camp de l'impérialisme, ne font pas des locations de voitures par bon cœur. Hertz et Avis le font pour tirer du profit.

Hertz et Avis s'approprient de façon détournée avec la complicité des dirigeants tchécoslovaques le surtravail exigé par ces dirigeants des ouvriers de Skoda. L'appropriation de la plus-value théoriquement disparue réapparaît. Pratiquement, plus les ouvriers socialistes de Skoda travaillent, plus les impérialistes et actionnaires de Hertz et Avis se remplissent les poches.

Le révisionnisme a joué ce rôle. Les thèses d'Ota Sik et Liberman sont devenues celles de Galbraith et de Servan-Schreiber. Le marché libre a besoin d'esclaves et les esclaves des pays révisionnistes sont mieux dressés que les autres.

51. En août 68, les chars russes ont voulu briser la résistance du peuple tchèque et slovaque. Ils ont fait demi-tour devant les rois du pétrole et de l'apéritif. Les nouveaux tsars ont été captivés par une ancienne star : la publicité.

Occidentalisme pratique. Occidentalisme pratique.

52. Le monde est à nous deux ! Ok, camarade ? Ok, patron.

53. Occidentalisme pratique. Un exemple : un ouvrier de CKD usine une pièce de DCA pour servir aux camarades artilleurs du Nord-Vietnam pour lutter efficacement contre les avions des envahisseurs yankees. *Deux choses à dire* : les mêmes avions sont vendus en modèles réduits dans les magasins spéciaux où il faut les payer en devises étrangères. D'autre part on demande à cet ouvrier de produire davantage mais sans lui apprendre à lier cette production au combat politique. On lui demande de fabriquer une arme sans lui dire pourquoi et comment elle servira. Bref, le Parti demande aux travailleurs de saisir la production d'une main mais pas la révolution de l'autre. Occidentalisme pratique. Rien d'étonnant à tout ça.

54. Tu te rappelles, Rosa, Prague 45. On avait jeté Masaryk par la fenêtre. Et Gottwald, qu'est-ce qu'il disait le camarade Gottwald en prenant le pouvoir ? Il disait : « Aujourd'hui, la classe ouvrière tout entière est unie ; nous marchons tous ensemble avec la masse des paysans, les classes moyennes urbaines, avec l'intelligentzia laborieuse et une partie de la bourgeoisie tchèque et slovaque. Nous marchons maintenant vers une révolution démocratique et nationale et non vers une révolution socialiste. » *Non vers une révolution socialiste* ; souviens-toi, Rosa. On a dit au camarade Slansky : « Rejetons nos illusions et préparons-nous à la lutte. » Et qu'est-ce qu'il a répondu le camarade Slansky ? Il a répondu : « Que va dire l'étranger, si on laisse aller les ouvriers dans la rue ? »

55. Résultat ? Regarde, Rosa : Monsieur Muscle délégué syndical installé par l'alliance de classe Kennedy-Khroutchtchev. Quel est le job de cet enfoiré de lutteur ? Faire semblant d'installer des conseils ouvriers pour mieux étouffer la voix du peuple, travestir les luttes pour la production et les résumer en un spectacle d'opéra.

56. Occidentalisme pratique. Pendant que les prolétaires se sacrifient, les femmes des hommes d'état bureaucratiques vont dans les salons de beauté, aux sons de la musique des films à succès parisiens.

57. Voilà Joseph Stakhanov et John Taylor. D'où viennent-ils ? Stakhanov est arrivé de Moscou dans un Ilyouchine de l'Aéroflot. Taylor de New York dans un Boeing 737 de la Panam. Qu'est-ce que Taylor et Stakhanov viennent foutre aujourd'hui à Prague ? Ils viennent accélérer la construction du socialisme et ils travaillent ensemble sur un chantier de l'avenue Frédérick-Engels. Analysons comment ils organisent leur travail.
John Taylor déclare :

— il faut décomposer tout travail accompli en éléments simples.

— il faut trouver tous les gestes inutiles et les éliminer.

— il faut diviser chaque travail en éléments correspondants à six fonctions : opération, transport et manutention, contrôle, attente, stockage.

Joseph Stakhanov déclare :

— il n'existe qu'une seule voie : celle des contrats des organisations économiques avec les kolkhozes.

— pour assurer la main-d'œuvre de nos entreprises, il faut que nos ouvriers soient attachés à la production par le salaire.

— appliquer et affermir le principe du rendement commercial, intensifier l'accumulation à l'intérieur de l'industrie.

Telle est la tâche, déclare Joseph Stakhanov.

Qu'est-ce que ça veut dire cette image ? Qu'est-ce que ça veut dire ce son ? Ça veut dire qu'aujourd'hui la Sainte Alliance de la force de travail de Stakhanov et des méthodes de travail de Taylor — aujourd'hui cette Sainte Alliance, cette coexistence pacifique dans l'organisation du travail sur un petit chantier de l'avenue F.-Engels à Prague, ça veut dire que c'est un résultat de la crise des fusées dans les Caraïbes, un résultat de Camp David, un résultat de Yalta. Ça veut dire que la Banque Norodny à Londres n'a pas mis la politique au poste de commandement, qu'elle s'est servie du rouble-or pour résister bolchéviquement aux accords impérialistes de Bretton-Woods. Résultat : aux guichets parisiens de la Banque pour l'Europe du Nord, le rouble-or a eu l'idée de se transformer en Euro-dollar, stade suprême de l'impérialisme financier ; et le rouble-or a eu cette idée avant le dollar. Résultat : Novotny ou Dubcek, peu importe, l'ouvrier comme l'étudiant n'est plus qu'une machine.

Conséquences : une plage, la banlieue industrielle de Bratislava, la proximité immédiate des logements, le rôle de cette plage, la nécessité de ne pas abîmer le capital-travail du peuple slovaque.

Loisir = repos ; travail = mouvement ; loisir = repos ; travail = lutte.

Loisir : rester un être de classe ; travail : prendre une position de classe.

Contradiction : être de classe, position de classe.

Contradictions résolues en Tchécoslovaquie socialiste comme en France, Italie, Suède capitalistes.

59. A force de refuser au peuple le seul droit oublié par la déclaration des Droits de l'homme bourgeois, à force de refuser au peuple le droit au travail politique, les rues de Prague sont devenues celles de Londres, Milan, Zurich en plus triste puisque cette tristesse n'est pas la marque d'une lutte. Ici toutes les revendications de la CGT française, des shop-stewards anglais, des militants du Parti Communiste Italien ont été satisfaites. Ici, pas de cadences infernales, des crèches, presque les mêmes logements pour tous ; mais chaque jour comme à Paris, New York, Stockholm et Madrid, chaque jour, oui, chaque jour, oui, chaque jour, c'est dodo, métro, boulot, dodo, métro, boulot.

60. Etre de classe, position de classe. Etre un révisionniste et redevenir un être de classe. Et comment est-ce qu'on redevient un être de classe ? En refusant de se battre sur des positions de classe, en refusant la lutte-critique-transformation, en refusant de combattre le révisionnisme rouge de droite au nom du rouge prolétarien de gauche. D'ailleurs, Rosa, voilà des preuves concrètes :

62. Tu vois Rosa j'avais raison. Révisionnisme pratique : Hertz et Avis. Occidentalisme pratique : publicité Taylor et Stakhanov, spectacle. Les deux ouvriers de l'usine électrique de Bratislava, les étudiants de la faculté de philo de Prague, les paysans de la coopérative Alexandre Dovjenko ; ils ont fourni des preuves.

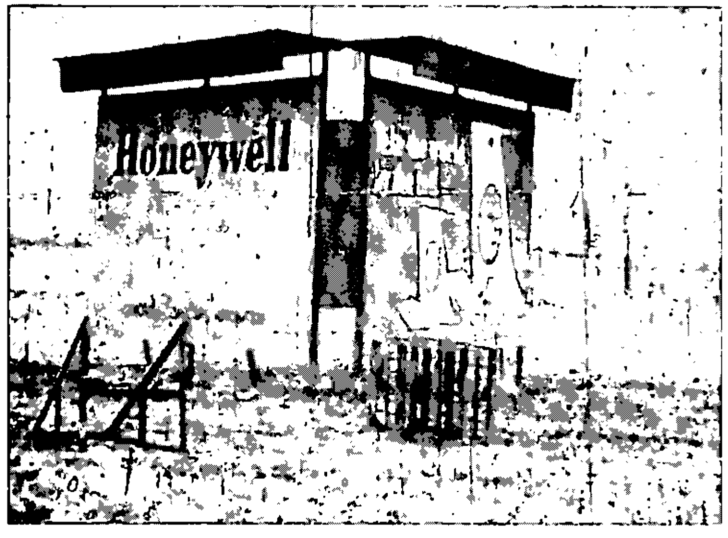
Quelles preuves ?

Occidentalisme théorique. La preuve que le viol d'une démocratie populaire par l'idéologie occidentale est l'un des aspects principaux du révisionnisme moderne. La preuve que le révisionnisme trouve dans le trou de la culture occidentale un support politique de trahison. Quand les étudiants occupent leur faculté qu'est-ce qu'ils font ? Est-ce qu'ils font hardiment flotter le drapeau rouge ? Non ils hissent timidement le drapeau noir même pas celui de Cronstadt ou de Catalogne mais un drapeau de deuil bourgeois.

Ça veut dire quoi ?

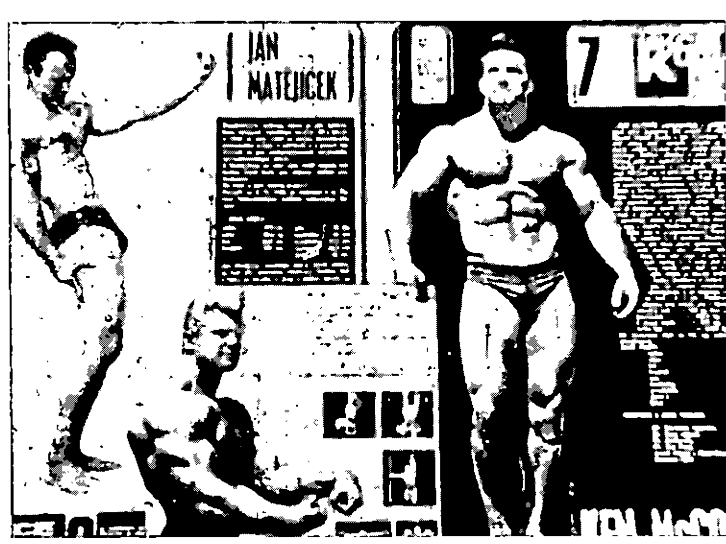
Ça veut dire que les moyens de lutte des étudiants sont ceux de l'humanisme suicidaire, pas ceux de la volonté révolutionnaire. Encore une preuve concrète : conversation avec Vera Chytilova, valeur d'échange du cinéma tchèque.

« ... A la question de la liberté ou de la non-liberté elle considère qu'elle a beaucoup plus de possibilités dans un film... elle pense qu'il n'y a pas ici la technique, le



49


53



55

matériel, l'argent mais en ce qui concerne la liberté on en a. » Peut-être arrêter de faire du cinéma et que d'autres gens en fassent. Forman, aujourd'hui, par exemple, fait un film avec la Paramount et la Paramount pour moi c'est la même chose que Novotny.

63. Culture occidentale : arme du révisionnisme moderne. On est en démocratie populaire ; le cinéma Orlik passe « Angélique, Marquise des Anges ». Au-dessus du cinéma : l'école Georges Dimitrov. Et que disait Dimitrov : il disait : « L'Etat démocratique populaire représente le pouvoir des travailleurs, de la grande majorité du peuple sous le rôle dirigeant de la classe ouvrière. »

64. Est-ce que c'est la classe ouvrière qui demande une projection d' « Angélique » ? Non, Alors ?

Qu'est-ce que ça veut dire ?

Simplement ici comme à Hollywood on fait du cinéma pour le populo. On arrive au peuple on ne part pas de lui. On critique les défauts du peuple, mais sans partir de la position du peuple. Bref, on fait le même cinéma que les ennemis du peuple.

66. Occidentalisme théorique : films américains, journaux français, musique anglaise. A quoi sert l'idéologie impérialiste ? A cacher la réalité des luttes, à travestir la guerre civile entre l'ancien et le nouveau, à oublier la lutte de classes.

Qui utilise l'idéologie occidentale en Tchécoslovaquie ?

Le révisionnisme. Contre qui ? Contre les ouvriers à qui on empêche de voir la contradiction entre le matin fabriquer une pièce de DCA pour le Nord-Vietnam et aller voir le soir « Angélique, Marquise des Anges ». Qui profite de ça ? Qui se marre quand on lui dit qu'il n'y a pas d'art, pas de science au-dessus des classes ? Qui rigole ?

CEUX QUI ONT TRAHI LE MARXISME : LES REVISIONNISTES.

67. Pour conserver le pouvoir, le patron révisionniste utilise un laquais : l'intellectuel. Ce larbin répand à profusion les idées bourgeoises nécessaires et suffisantes à son patron : individualisme, égoïsme, fausse sexualité, etc.

De tout temps les intellectuels ont été un terrain propice à la dégénérescence bourgeoise. C'est pourquoi le patron réviso évite tant qu'il peut de lui inculquer l'idéologie de classe prolétarienne et s'évertue au contraire à élever la classe ouvrière au niveau des intellectuels bourgeois. Occidentalisme théorique, révisionnisme théorique. En paroles c'est le jour et la nuit ; en fait, chaque jour, la nuit tombe sur la Tchécoslovaquie.

68. Révisionnisme théorique. 1945 : le peuple tchèque et slovaque se libère du fascisme. 1949 : Novotny s'approprie le pouvoir. 1968 : le peuple tchèque et slovaque résiste aux tanks des faux-frères envahisseurs. 68-69 : Dubcek-Husak et Cie restent propriétaires du pouvoir. Propriétaires du pouvoir. Propriétaires. Pouvoir. Propriété privée.

Oui, le pouvoir révisionniste est né dans la lutte du peuple. Mais qui dit révisionnisme dit trahison. Une fois installé au pouvoir par le peuple, les révisionnistes mettent toute leur énergie à écarter par-dessus tout la classe ouvrière. Après lui avoir refusé le droit à la parole et aux actes, les princes révisos se nourrissent du sang du peuple. La politique est ici l'affaire de spécialistes : les

bouchers de Prague. Les ordres d'en haut sont utilisés par la basse police ; le Parti communiste est un parti loin de la classe ouvrière. Le Parti communiste est un parti loin de la classe ouvrière. De la prostitution politique au bordel, il n'y a qu'un pas qui est franchi par la clique dirigeante. Les bureaucrates se donnent rendez-vous dans les grands hôtels internationaux pour y baiser les enfants de la dictature du prolétariat. Les syndicats sont devenus une quelconque entreprise d'embauche temporaire pour servir les ambitieux qui veulent monter en grade dans l'appareil bureaucratique de l'État.

Torture et mort de l'internationalisme prolétarien.

La bureaucratie réviso, comme tous les réactionnaires, a peur du peuple. C'est pourquoi elle applique la terreur policière. Comme dans tous les pays capitalistes, le ministère de l'Intérieur devient celui de la répression, de la guerre civile entre les travailleurs et le pouvoir de la féodalité révisionniste.

Mort du centralisme démocratique assassiné par la démagogie et les mensonges opportunistes.

69. Le révisionnisme n'a pas la même nature que l'impérialisme mais ses méthodes sont identiques :

USA = impérialisme
URSS = Social-impérialisme
USA = Amérique latine
URSS = Europe de l'Est

70. Les révisionnistes soviétiques considèrent certains pays comme leurs colonies ; vis-à-vis de ces pays, les nouveaux tsars révisionnistes contre-révolutionnaires soviétiques ont adopté un système de viol et de pillage économique ainsi que d'asservissement politique. Grâce à leur prétendue aide économique et soi-disant assistance militaire, les révisionnistes soviétiques se sont infiltrés comme des renards éhontés dans la vie quotidienne du pays. « Etre dans la population comme un poisson dans l'eau » disent les camarades chinois. « Se planquer dans les fourgons pour espionner le peuple tchèque et slovaque » disent les soi-disant camarades soviétiques. Hier, Tchécoslovaquie, aujourd'hui Cuba ; demain Egypte. Socialisme en paroles, le révisionnisme est un impérialisme dans les faits. En courbant carrément la tête, en brouillant par Radio-Moscou les cris de colère de leur peuple, les révisionnistes tchèques et slovaques ont montré qu'ils étaient les meilleurs alliés du social-impérialisme, les meilleurs alliés de l'impérialisme.

D'une manière générale, on peut dire que les révisionnistes citent à leur manière les textes de Marx, Engels et Lénine dans le seul but de mentir au peuple. Quand les révisionnistes disent socialisme, il faut entendre social-impérialisme. Quand ils disent internationalisme, il faut entendre social-colonialisme. Quand ils disent information, il faut entendre déformation. Quand ils disent position de classe prolétarienne, il faut entendre : être de classe bourgeois.

71. Troisième partie.

Sur une image de malade mettre un son qui n'est pas malade.

Troisième partie.

Mettre un son juste avec une image fausse pour retrouver d'abord une image juste. Voilà ce qu'on va faire, Rosa, maintenant.

ROSA : Utiliser la loi de l'unité des contraires dégagée par le marxisme-léninisme pour retrouver la société socialiste.



57



57



62

72. LES CADRES.

Circulaire aux cadres du Parti et de l'Etat. Notre position dans la vie de l'Etat et du Parti fait que si nous ne gardons pas notre vigilance, nous risquons de tomber dans les travers de la bureaucratie et de nous octroyer des privilèges. Camarades ! Soyons vigilants ! Gardons-nous d'être orgueilleux, tenons-nous-en à notre vie simple, bannissons la flatterie et l'égoïsme, partageant la vie du peuple, refusant les privilèges. Notre pratique doit être guidée par l'idée de servir le peuple de tout notre cœur. Nous devons partir en tout de l'intérêt du peuple et non d'un petit groupe de privilégiés. Ce qui veut dire deux choses : penser tous les problèmes en termes marxistes-léninistes, savoir que l'essentiel n'est pas de comprendre les lois du monde objectif pour être en état de l'expliquer mais d'utiliser la connaissance de ces lois pour transformer le monde. La connaissance de ces lois ne s'obtient pas uniquement dans les livres mais dans la pratique. Quand on a acquis par la pratique des connaissances théoriques, il faut vérifier dans l'action des masses la justesse de ces idées. Pour cela, nous devons appliquer le centralisme démocratique. Résoudre les contradictions qu'il y a entre centralisme et démocratie, refuser de résoudre les problèmes par des moyens d'ordre administratif. Condamner la démocratie sans principe. Au sein du peuple le centralisme et la démocratie sont deux aspects contradictoires d'un tout unique. La recherche de cette unité, de l'unité et de la discipline doit être l'aspect principal de notre méthode de direction. Toutes les controverses au sein du peuple ne peuvent être résolues que par des méthodes démocratiques : la discussion, la critique, l'auto-critique, la persuasion et l'éducation. On ne peut les résoudre de manière répressive ; ceci est contraire aux intérêts du peuple. L'autre principe de notre pratique est l'enquête. Nous devons perpétuellement enquêter dans les masses pour pouvoir modifier notre pratique et nous lier chaque jour plus étroitement aux masses. Non seulement nous ne craignons pas les critiques du peuple mais nous devons en tenir pleinement compte. La critique du peuple est le moteur de notre travail de direction. Si nous ne voulons pas que le révisionnisme triomphe, nous devons maîtriser la méthode de direction basée sur le principe : partir des masses et retourner aux masses. Nous ne devons pas suivre l'exemple de Khrouchtchev, tromper le centralisme démocratique.

Ne plus penser la subjectivité en termes de répression mais en termes de classe, se prévaloir d'un pouvoir autocritique, attaquer les camarades par surprise. Nous devons être modestes et prudents, nous garder de toute présomption, pratiquer l'auto-critique et avoir le courage de corriger nos erreurs et nos insuffisances dans notre travail. Nous ne devons en aucun cas nous attribuer tous les mérites et rejeter les fautes sur autrui à l'exemple de Khrouchtchev. Si nous appliquons ces méthodes de travail, la bureaucratie révisionniste sera vaincue ; tout deviendra plus clair et l'avenir sera moins sombre.

73. REEDUCATION DES INTELLECTUELS.

Pour former des cadres qui servent véritablement le peuple, le prolétariat doit assumer la tâche historique de rééduquer les intellectuels. Le processus historique de l'évolution pacifique de la dictature du prolétariat à la dictature de la clique révisionniste en URSS nous apprend que la domination de l'idéologie bourgeoise sur le plan culturel aboutit inévitablement à la restauration du capitalisme sur le plan politique et économique. Par conséquent, après la prise du pouvoir...

Ceci démontre que la rééducation des intellectuels est une tâche principale. Il faut que de nombreux ouvriers se rendent dans les universités, les théâtres, dans les studios de cinéma pour mener la lutte idéologique sur les lignes de lutte, de critique et de transformation. Ceci non seulement créera une situation nouvelle contre l'idéologie bourgeoise mais aussi accélérera le processus qui verra la classe ouvrière remodeler à son image les rangs des intellectuels. Pourquoi appeler cela rééducation ? Parce que les intellectuels ont reçu dans le passé une éducation bourgeoise, parce que dans le présent la ligne révisionniste Dubcek, Brejnev, Husak ne les a pas éduqués dans les idées prolétariennes mais dans les idées bourgeoises. La rééducation des intellectuels constitue un problème majeur tout au long du processus de la révolution et de l'édification du socialisme. Le prolétariat après la prise du pouvoir entreprend de refondre à son image les intellectuels, de former un contingent d'intellectuels prolétariens à son service. Il s'agit là d'un impératif pour la consolidation et le développement de la dictature du prolétariat, un impératif pour l'établissement pour le prolétariat de sa position dominante dans le domaine de l'idéologie et de sa culture. Pour mener cette tâche il est indispensable d'entreprendre une révolution radicale de l'enseignement.

En analysant le mouvement étudiant en Espagne qui ces derniers temps a pris des proportions toujours plus amples, le parti communiste espagnol marxiste-léniniste a fixé la voie à parcourir. Nous devons prendre d'importantes mesures : envoyer les élèves et les professeurs pendant un temps à la production, condamner les théories bourgeoises de la science au-dessus des classes et de la connaissance abstraite, poser dans chaque enseignement la question : Pour qui ? Contre qui ? Dénoncer fermement les soi-disant sommités académiques engagées dans la voie du révisionnisme. Multiplier les groupes de propagande ouvriers dans les universités. Pratiquer la méthode : lutte-critique-transformation. Ne pas prendre ces mesures ne serait pas agir conformément à la politique prolétarienne. Le prolétariat ne pourra se libérer complètement qu'après avoir émancipé toute l'humanité. La politique prolétarienne doit indiquer une issue aux masses populaires et aux intellectuels. S'efforcer de transformer les facteurs négatifs en facteurs positifs. C'est dans cette optique que nous devons entreprendre la rééducation des intellectuels. L'adoption d'une telle politique doit permettre à ceux qui ont commis de graves erreurs de les avouer et de les corriger. Quand à l'infime minorité qu'on appelle les responsables du Parti engagés obstinément dans la voie du capitalisme nous devons concentrer notre haine sur eux, car c'est leur ligne révisionniste en matière d'enseignement qui a empoisonné nos jeunes intellectuels.

Il faut faire une distinction entre cette poignée de contre-révolutionnaires et la grande majorité des intellectuels trompés par cette clique. Nous devons établir une distinction nette entre deux types de contradictions : contradictions au sein du peuple et contradictions entre l'ennemi et nous. Pour résoudre les contradictions entre les intellectuels et la dictature du prolétariat, il faut adopter le procédé : unité-critique-autocritique-unité.

74. LA PAYSANNERIE

Dans les pays du Danube une lutte farouche opposait plusieurs groupes : Lénine se rangea aux côtés des forgerons car il croyait que seuls ils étaient capables d'assurer l'avenir du pays. On pouvait leur demander les

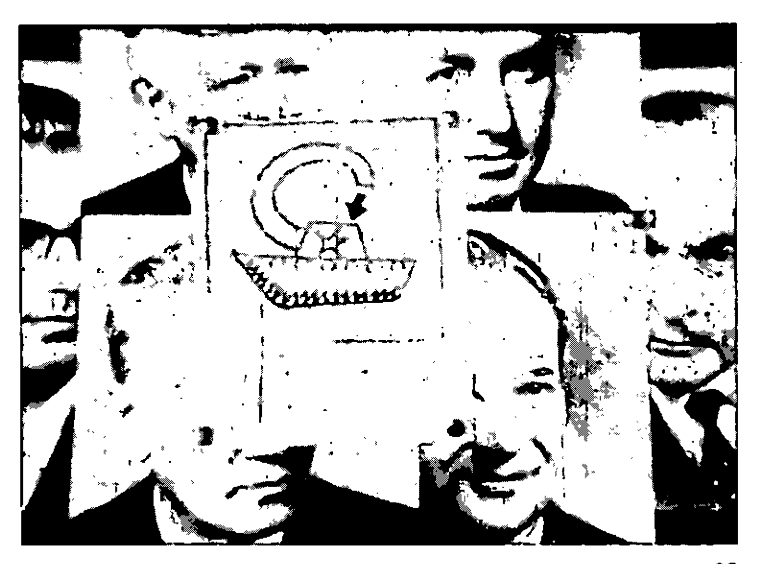
plus grands efforts et leurs efforts étaient au plus haut point utiles aux autres hommes. Lénine disait : « Si les paysans sont seuls à redoubler d'efforts, leur moisson n'en sera accrue que dans une faible mesure. Si en revanche, les charrues sont livrées en nombre suffisant, les résultats obtenus seront considérables. » Il y avait à cette époque deux sortes de charrues : les unes étaient en bois à l'ancienne mode ; les autres, plus récentes étaient en fer, elles étaient forgées dans les grands ateliers appartenant à de puissants patrons. Mais de ces charrues en fer il n'existait qu'un nombre relativement restreint. Elles coûtaient cher et ne pouvaient être utilisées avec profit que sur des grandes superficies et à l'aide de chevaux. Les simples charrues de bois au contraire pouvaient être fabriquées et tirées par les paysans eux-mêmes ; elles ne traçaient que des sillons très superficiels. Ces charrues étaient utilisées par des paysans pauvres, de plus ceux-ci avaient si peu de terre que cette terre ne suffisait pas à les nourrir ; ils étaient souvent obligés de travailler en outre dans les grands domaines comme salariés. De nombreux fils de paysans s'en allaient à la ville demander du travail dans les grands établissements métallurgiques et autres ateliers. Mais une partie seulement que la terre ne nourrissait pas était nourris par les villes. Le commerce des charrues était enfermé dans d'étroites limites. D'abord les grands domaines étaient en petit nombre, ensuite les maîtres des forges devaient maintenir à un niveau élevé les prix des charrues. Ils augmentaient leur bénéfice non pas en augmentant le nombre des charrues mais en exploitant davantage les ouvriers. La désertion ininterrompue des campagnes par les jeunes paysans pauvres faisait qu'on trouvait toujours de nouveaux compagnons forgerons et il régnait parmi eux une grande misère. Aidés par Lénine les forgerons chassèrent les maîtres de forge et s'emparèrent du pouvoir. Lors de l'expulsion des maîtres de forge les paysans pauvres avaient soutenu les forgerons, alors les forgerons les aidèrent à chasser les grands propriétaires. Les paysans pauvres se partagèrent aussitôt la terre conquise. Avant d'accéder au pouvoir, Lénine avait enseigné qu'il fallait avant tout pourvoir le pays de charrues en fer et beaucoup avaient compris qu'il avait l'intention de supprimer totalement les petites propriétés. Cependant, quand de concert avec les forgerons il prit le pouvoir, il fit le contraire. Il laissa la terre aux paysans pauvres comme il laissa les ateliers aux compagnons forgerons, attribuant à chacun autant de terre qu'il pouvait en cultiver par ses propres moyens. Par là il augmenta considérablement le nombre des lopins de terre trop petits pour l'utilisation des charrues en fer. Seuls quelques grands domaines furent pris en charge, en gestion par lui-même et ses élèves.

Le philosophe Luxembourg fit de violents reproches à Lénine ; il disait : « Lénine est comme tous les autres, le pouvoir affaiblit la mémoire. Celui qui est arrivé oublie beaucoup. » Lénine répondit : « J'ai enseigné et maintenant ils apprennent, ils ont écouté et maintenant ils font l'expérience. »

Lénine riait de tous ceux qui croyaient qu'on pouvait en un jour, par décret, mettre fin à une misère millénaire et il allait son chemin. Bientôt la situation fut la suivante : les forgerons après avoir chassé leurs oppresseurs produisirent autant de charrues en fer qu'ils le purent sans s'inquiéter du prix qu'ils pouvaient en tirer. Les propriétaires terriens avaient eux aussi été chassés et leurs terres étaient maintenant gérées par l'Etat ou par les innombrables petits paysans isolés. Parmi les



64


68


68



70



70



74

paysans ils ont trouvé qu'il y en avait qui avaient suffisamment de terre et aussi de chevaux pour tirer la charrue. Pour eux il n'était pas encore indiqué d'acheter des charrues en fer parce que leur terre était trop petite pour cela.

Les paysans tout à fait pauvres n'avaient pas de chevaux et avaient faim, ils durent de nouveau aller chez ceux qui étaient plus à l'aise et travailler chez eux pour un salaire ou se faire prêter des chevaux. Ils furent de nouveau très mécontents. Leur haine se retourna contre les paysans aisés. Lénine ne fit rien pour apaiser cette haine, au contraire il l'attisa. Les forgerons envoyèrent dans les campagnes des gens qui firent de la propagande pour les charrues en fer. Ils conseillèrent aux paysans pauvres de s'associer en un aussi grand nombre que possible et de mettre en commun le plus de terres possibles afin que l'utilisation des charrues en fer fût rentable.

« Les paysans pauvres vont de pair » disaient-ils tranquillement. « Nous autres forgerons ne possédons pas non plus chacun notre propre étau ; on ne pourrait sans ça fabriquer des charrues. » Le mot d'ordre de Lénine était : « Vous voulez la terre pour avoir le blé. Dessaisissez-vous de la terre pour avoir le blé. » Ce qui voulait dire : « si vous remettez les lopins de terre qui vous appartiennent vous obtiendrez davantage de blé. » C'était vrai. Bientôt se constituèrent des domaines gigantesques plus grands que les domaines seigneuriaux de jadis. Au bout d'un certain temps les paysans aisés durent à leur tour se joindre à ces exploitations car ils ne parvenaient plus à trouver de main-d'œuvre salariée.

En outre leur champ donnait peu de blé, les vieilles charrues de bois ne traçaient pas de sillons assez profonds. Ainsi Lénine avait réalisé son progtamme en faisant sa tâche et en laissant la nature faire la sienne.

74a. Non Rosa, ne plus se contenter de textes vrais sur des images fausses. Ne pas être davantage satisfait avec ces rapports nécessaires mais non suffisants entre images et sons.

74b. Démonter les contradictions entre image et son et faire continuellement des rapports ; contrôler nous-mêmes des rapports de production entre image et son.

74c. Ce n'est pas par hasard que sur une photo envoyée par nos camarades chinois la paysannerie, centre de la triple alliance, est représentée par une femme.

74d. Rééducation des intellectuels : ne pas dire nature mais dire dialectique de la nature.

75. L'ARMEE.

Le premier décret de la Commune de Paris fut la suppression de l'armée permanente et son remplacement par le peuple en armes. Cette revendication figure maintenant dans tous les programmes des partis qui se réclament du communisme. Ainsi la Commune semblait avoir remplacé la machine d'Etat brisée en instituant une démocratie « simplement » plus complète : la suppression de l'armée permanente, électibilité et révocabilité de tous les fonctionnaires sans exception. Or, en réalité, ce « simplement » représente une œuvre gigantesque. Le remplacement d'institutions par d'autres complètement différentes. C'est là un cas de « transformation de la quantité en qualité » : réalisée de telle façon, aussi pleinement et aussi méthodiquement qu'il est possible de le concevoir : la démocratie bourgeoise devient prolétarienne. L'Etat, pouvoir

spécial destiné à mater une classe déterminée, se transforme en quelque chose qui n'est plus à proprement parler un Etat. Mater la bourgeoisie et briser sa résistance n'en reste pas moins une nécessité mais ici l'organisme de répression est la majorité de la population et non plus la minorité ainsi qu'il en avait toujours été au temps du servage et de l'esclavage salarié.

Or, du moment que c'est la majorité du peuple qui mate elle-même ses oppresseurs, il n'est plus besoin d'un pouvoir spécial de répression.

C'est dans ce sens que l'Etat commence à s'éteindre. Au lieu d'institutions spéciales d'une minorité privilégiée — fonctionnaires privilégiés, chefs de l'armée permanente — la majorité elle-même peut s'acquitter directement de ces tâches ; et plus les fonctions du pouvoir d'Etat sont exercées par l'ensemble du peuple moins ce pouvoir devient nécessaire. C'est là qu'apparaît avec le plus de relief le tournant qui s'opère de la démocratie bourgeoise à la démocratie prolétarienne, de la démocratie des oppresseurs à la démocratie des classes opprimées, de l'Etat en tant que pouvoir spécial destiné à mater une classe déterminée à la répression exercée sur les oppresseurs par le pouvoir général de la majorité du peuple des ouvriers et des paysans.

76. LA DICTATURE DU PROLETARIAT.

Qui sont nos ennemis ? Qui sont nos amis ? Cette question est d'une importance extrême pour la révolution. Sans une large démocratie pour le peuple, la dictature du prolétariat ne pourra se consolider. Le prolétariat doit exercer dans tous les domaines la dictature sur la bourgeoisie. Après l'anéantissement des ennemis armés, il restera encore des ennemis non-armés. Ceux-ci ne manqueront pas de mener contre le prolétariat une lutte à mort. Maintenir fermement la dictature du prolétariat et créer les conditions pour le passage au communisme. Les révisionnistes effacent la différence entre le socialisme et le capitalisme, entre la dictature du prolétariat et celle de la bourgeoisie. Il faut lutter contre l'égoïsme et critiquer le révisionnisme. Sans détruire on ne peut construire. Détruire c'est critiquer, c'est faire la révolution. Les équipes ouvrières de propagande resteront longtemps dans les écoles, participeront à toutes les tâches de lutte-critique et transformation et dirigeront pour toujours les écoles.

77. TROISIEME INTERNATIONALE.

Cinquantième anniversaire de la création de la Troisième Internationale communiste. Grand cirque révisionniste. Les clowns et leurs complices tchèques et slovaques se déguisent en marxistes-léninistes. Editorial de la Pravda : Vive la IIIe Internationale Communiste ; mais les articles 4, 6, 7, 11 sur les conditions d'admission des partis comportent des aspects erronés. Que disent ces articles 4, 6, 7 et 11 ?

Art. 4. Au Brésil : refuser de mener une propagande et une agitation systématique parmi les soldats serait une trahison à l'égard du mouvement révolutionnaire.

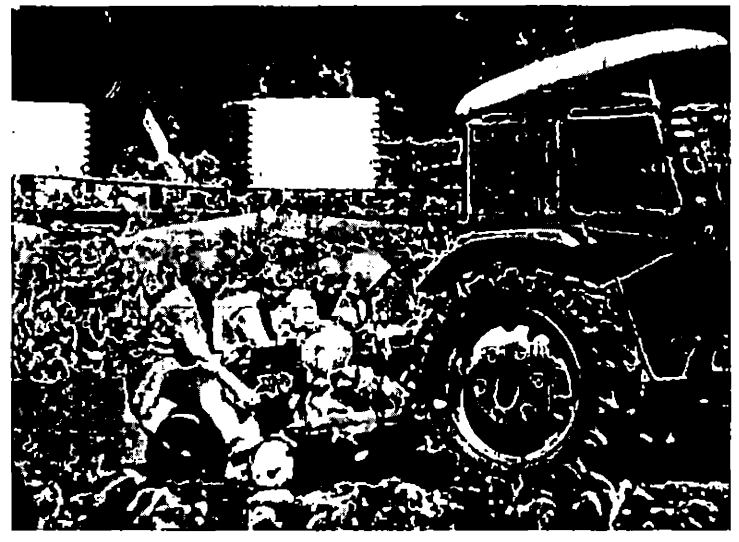
Art. 6. En Palestine : montrer aux travailleurs arabes que se préserver des guerres impérialistes c'est refuser un arbitrage des grandes puissances et détruire le capitalisme par la violence révolutionnaire.

Art. 7 : En Italie : mener des mouvements de grève sur la base d'une rupture complète avec le réformisme.

Art. 11. En Tchécoslovaquie : ne pas remplacer dans le Parti les éléments douteux de droite par d'autres éléments douteux de droite.



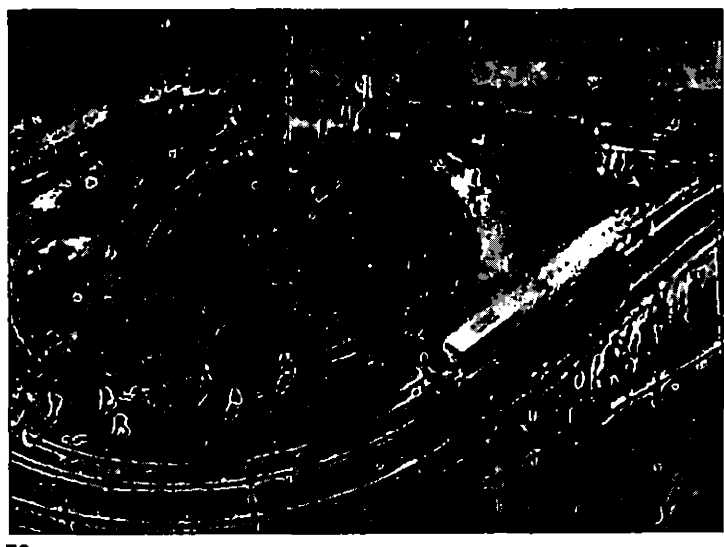
74



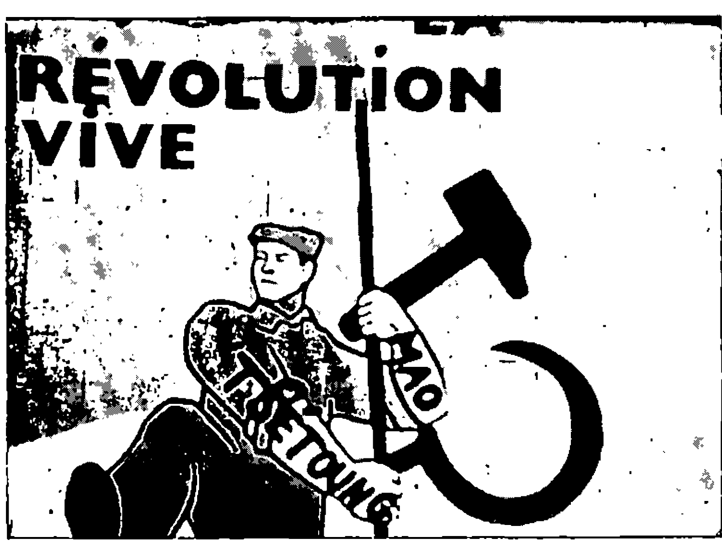
74



75



79



79

78. Ecoute tu exagères, Rosa. Tu cites des textes justes mais avec quoi ? Avec des images encore à moitié fausses. Tu as cru qu'on s'emparait comme ça par hasard des rapports de production des images et des sons. En fait tu agissais dogmatiquement et finalement tu as adopté le style des affiches et des slogans. Tu as fait un pas en avant. Résultat : on a fait deux pas en arrière. Bon, regardons en arrière maintenant que nous y sommes.

79. Tchécoslovaquie.

On a vu pratiquement, pratiquement :

1. le malade — situation concrète.

on a montré théoriquement, théoriquement :

2. la maladie — le révisionnisme. Début de l'analyse concrète de la situation concrète.

On a montré sans réussir à passer de la théorie à la pratique :

3. le marxisme-léninisme, comment guérir la maladie comment lutter contre le révisionnisme, suite et fin : analyse concrète de la situation concrète.

Quatrième partie.

Tchécoslovaquie : nouvelle situation concrète. Situation de la lutte de classes. Lutte féroce entre l'ancien et le nouveau, entre le rouge révisionnisme de droite et le rouge marxiste-léniniste de gauche, le rouge du prolétariat.

Bon, maintenant penser : c'est difficile. Bon, maintenant avoir les idées justes, les idées, la philosophie. Il faut faire prendre un nouvel essor à la philosophie des images et des sons. Elle est prisonnière. De qui ? Des révisionnistes et de la bourgeoisie qui emprisonne tout.

Pourquoi faut-il la libérer ? Mao Tsétoung qui a libéré le peuple chinois a déclaré qu'il s'est servi pour cela de la philosophie.

Mais de quelle philosophie s'agit-il ? Je t'ai dit qu'elle était prisonnière. Le travail d'un prisonnier c'est de se libérer. Toi aussi tes réponses tournent en rond et nous n'avançons pas. C'est en tournant en rond que nous avançons engagés dans des luttes diverses au cours de l'histoire. Pas histoire, pratique sociale.

Les hommes acquièrent une riche expérience qu'ils tirent de leurs succès comme de leurs revers.

Pas histoire, pratique sociale.

Oui. D'où viennent les idées justes ? Est-ce qu'elles tombent du ciel ? Non, elles viennent de la pratique sociale, de trois sortes de pratique sociale. Pratique sociale. Lutte pour la production lutte pour la production lutte pour la production.

Pratique sociale.

La lutte de classes. La lutte de classes. La lutte de classes. La lutte de classes. La lutte de classes. La lutte de classes. Pratique sociale. Expérimentation scientifique.

Expérimentation scientifique.

L'existence sociale des hommes détermine leurs pensées.

Rejetez vos illusions et préparez-vous à lutter contre le révisionnisme. Prenons notre résolution : ne reculons devant aucun sacrifice ! Surmontons toutes les difficultés pour remporter la victoire contre le révisionnisme ! A bientôt, Rosa, je t'embrasse.

Je t'aime. Salut Wladimir !

Vive la résistance du peuple tchèque contre le social-impérialisme soviétique !

VIVE LA PENSÉE MAO-TSETOUNG !

Groupe Dziga-Vertov
(J.-L. Godard, J.-P. Gorin)

Vent d'Est

(bande paroles)

Texte bourgeoisie 1
1 Comme d'habitude, chaque mois de mai, on allait dans la famille de papa. Près de Dodge City, mon oncle dirigeait maintenant l'exploitation d'un gisement d'aluminium pour l'Alcoha Company. On habitait à l'écart de la ville dans une propriété qu'il avait rachetée au directeur de la banque. La maison était au milieu d'un parc, entouré de barrières blanches. Il n'était pas grand mais si divers que je n'avais fini de l'explorer. On dînait tous les soirs à huit heures. Vendredi, mon oncle n'est pas rentré. Nous l'attendîmes toute la nuit. C'est samedi à midi qu'on a appris que des ouvriers de la mine l'avaient enfermé dans son bureau.

Texte minorités 1
La grève
La grève
La grève
La grève

Texte révisionniste 1
— Ecoutez, chère Madame, vous parlez un peu vite.
Réfléchissez, les choses n'arrivent pas toutes seules comme ça. Il y avait quand même un mécontentement général, dû aux mauvaises conditions de travail...

Textes minorités 2
Le délégué

Texte bourgeoisie 2
Papa ne voulait plus qu'on sorte. Les ouvriers étaient trop excités et on ne savait jamais ce qui pouvait arriver.
Un soir, dans la bibliothèque, j'ai surpris une conversation entre daddy et oncle Sam. Mon père disait que les temps avaient changé, que les ouvriers travaillaient beaucoup moins et gagnaient beaucoup plus et que depuis la création des syndicats, les véritables opprimés, c'était les patrons. D'ailleurs les ouvriers pouvaient s'offrir du poulet tous les dimanches. La dureté de leur métier, l'inconfort de leur logis, ils en avaient l'habitude, ils n'en souffraient pas comme nous en aurions souffert. D'ailleurs disait daddy en haussant les épaules on ne meurt pas de faim. Non, si les ouvriers haïssaient la bourgeoisie c'est qu'ils l'enviaient, et l'envie, ajoutait daddy, est un vilain sentiment.

Textes minorités 3
Social-démocratie

Texte bourgeoisie 2
Oncle Sam était d'accord en théorie, mais pas en pratique. Il prétendait que les syndicats étaient utiles,

Textes minorités 4
Révisionnisme

Texte bourgeoisie 2
que la situation risquait de dégénérer très vite, qu'il fallait dialoguer, mais avec des interlocuteurs valables.

Textes minorités 5
Le délégué

Texte révisionniste 2
Les vrais ouvriers ont toujours été contre le désordre.

Textes minorités 6
La social-démocratie

Texte révisionniste 2
Nous avons soutenu les grévistes de toutes nos forces.

Nous voulons expliquer à l'opinion publique la légitimité...

Textes minorités 7
Le révisionnisme

Texte révisionniste 2
... de leurs revendications.
Nous ne sommes pas partisans de la violence. Ce n'est pas nous qui violerons les règles du jeu démocratique. Nous pensons au contraire qu'il est possible de transformer la société par des moyens pacifiques.

Texte bourgeoisie 3
Oui, mais écoutez...

Textes minorités 8
Social-démocratie

Texte bourgeoisie 3
... quand même... il se passe des choses incroyables... je sais bien que ce n'est pas vous... et ceux qui ont empoisonné les chevaux... et ceux qui ont mis le feu dans l'imprimerie... et ceux qui ont saccagé les chambres de l'hôtel Nixon parce que le propriétaire les avait dénoncés...

Textes minorités 9
Minorités agissantes

Texte bourgeoisie 3
... et cette institutrice qui dit qu'il ne faut pas refuser les idées nouvelles... elle vit avec eux... vous voulez que je vous dise,

Textes minorités 10
Minorités agissantes

Texte bourgeoisie 3
c'est une prostituée.

Texte révisionniste 3
Oui, chère madame.

Textes minorités 11
Minorités agissantes

Texte révisionniste 3
.. si la situation n'était tragique, les discours et les activités de ces pseudo-révolutionnaires feraient rire. Cependant vous avez raison, on ne doit pas sous-estimer leur malfaisante besogne qui jette le trouble, le doute, le scepticisme parmi tant de travailleurs et surtout les jeunes. D'autant que leurs activités s'inscrivent dans la longue série de mensonges déversés chaque jour sur les seuls véritables représentants des intérêts du peuple.

Texte bourgeoisie 4
Oui, mais écoutez, quand même, je vous le dis : il se passe des choses absolument incroyables...

Textes minorités 12
Assemblée générale



1



2

Texte bourgeoisie 4
... impensables il y a trois mois.

Textes minorités 13
Minorités agissantes

Texte bourgeoisie
Papa a raison : devant ce déferlement de violence, les braves gens ont peur. On a tout à fait le droit de s'interroger : est-ce que leur révolution va s'étendre ?

Textes minorités 14
Assemblée générale

Texte bourgeoisie 4
Moi je suis comme tous ces braves gens qui ne comprennent rien à ce conflit. Ma femme de chambre me l'a dit encore ce matin : halte, assez de violence.

Voix révolutionnaire 1
2 Là, dans ce qu'on vient d'entendre, il y a deux voix qui mentent et deux voix qui bégaient.
Les voix qui bégaient ont parlé de « grève », de « social-démocratie » et de « révisionnisme », de « minorités agissantes » et d' « assemblée générale »...
Les voix qui mentent, elles, ont parlé de « situation qui dégénère », de « mécontentement général », de « braves gens qui ont peur » et « d'honnêtes travailleurs »...

Textes minorités 15
Assemblée générale

Texte révisionniste 4
Oui d'accord, mais en fin de compte, ça veut dire quoi cette violence imbécile ? Ils ont détruit l'imprimerie : résultat, plus d'informations objectives. Ils ont flanqué le feu à l'hôtel Nixon : résultat, les commerçants ont eu peur et ils ont formé des groupes armés avec de l'argent prêté par le banquier. En un mot, grâce aux gauchistes, c'est le parti des monopoles qui a triomphé au détriment des honnêtes travailleurs. Halte à ces provocateurs qui sont en fait les meilleurs agents de la réaction !

Textes minorités 16
Répression

Texte révisionniste 5
Nous condamnons la répression brutale qui frappe les travailleurs. Nous exigeons l'arrêt immédiat de cette répression, la libération des prisonniers, le désarmement des groupes armés et l'ouverture d'une discussion sur l'avenir de la ville. En réponse à la fusillade survenue samedi soir, nous avons décidé de relever le défi du pouvoir en appelant à une grève générale de deux heures, et à de puissantes manifestations...

Textes minorités 17
Grève active

Texte révisionniste 5
... auxquelles toute la population ne manquera de participer massivement.
Halte à la répression, liberté, démocratie.

Texte révisionniste 6
Qu'est-ce qui se passe ? Alors quoi, vous débrayez comme ça, dans un seul chantier, sans avertir les autres camarades ? Vous êtes des vrais gamins, tôt ou tard ça finit toujours par un échec ces actions-là, quand ça ne se finit pas dans le sang. C'est ça que vous voulez ? La guerre civile ? Allons, pas d'enfantillages, faites confiance à vos responsables ! On est là pour ça.

Textes minorités 18
La grève active

Texte bourgeoisie 6
Je vous l'avais dit que ça devenait de pire en pire...

Textes minorités 19
L'armée / L'ordre

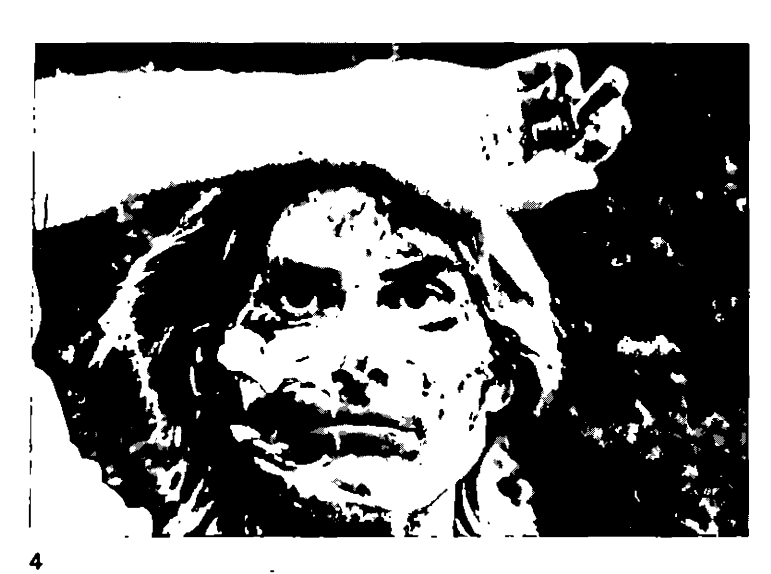
Texte bourgeoisie 6
vous aussi vous avez été complètement dépassé... dans ces cas-là il n'y a que l'armée... ça ne pouvait pas durer...

V.R. 2
2.
Il y a deux voix qui ont continué à mentir, deux voix qui ont continué à bégayer...
Quelle est la nôtre ?...
Comment le savoir ?...
Que faire ?...
qui ont continué à bégayer... Quelle est la nôtre ?... Comment le savoir ?... Que faire ?...
3.
Aujourd'hui la question « Que faire ? » se pose avec force aux cinéastes militants. Il ne s'agit plus, pour eux, de choisir une route. Il s'agit, pour eux, de déterminer, *de déterminer* ce qu'ils doivent faire pratiquement, *pratiquement*, sur une route que l'histoire des luttes révolutionnaires leur a appris à connaître, sur une route que l'histoire leur a appris à connaître...
Oui, « Que faire ? ».
Faire un film, par exemple, c'est d'abord se poser la question « Où en sommes-nous ? ».
Et que veut dire se poser la question « Où en sommes-nous ? » pour un cinéaste militant ?
C'est d'abord et aussi ouvrir une parenthèse et s'interroger sur l'histoire du cinéma révolutionnaire, *du cinéma révolutionnaire.*

V.R. 3
4.
Victoire du cinéma révolutionnaire : 19 *juillet* 1920.
Après le rapport du camarade Lénine, au deuxième Congrès de la IIIe Internationale, sur « Les tâches principales de l'Internationale Communiste », le camarade Dziga Vertov déclare à la tribune :
« Nous, cinéastes bolcheviks, savons qu'il n'y a pas de cinéma en soi, de cinéma au-dessus des classes. Aussi savons-nous que le cinéma est une tâche secondaire, et notre programme est-il archi-simple : voir et montrer le monde au nom de la révolution mondiale du prolétariat. »
5.
C'est le peuple qui fait l'histoire.
Cependant sur les écrans du Western hémisphère c'est toujours le règne des beaux messieurs et des demoiselles. Et l'exigence est toujours imposée aux acteurs, sous prétexte qu'ils doivent mettre l'accent sur les sentiments et l'instinct, de manifester sans aucune retenue sur l'écran



3



4

3 les idées corrompues de la bourgeoisie et de représenter sans scrupule le mode de vie bourgeois dégénéré, à l'abri de leur « maquillage ».

6.

Défaite du cinéma révolutionnaire : 18 novembre 1924. Quelques jours après la mort de Lénine, Serge Eisenstein sort bouleversé d'une projection d' « Intolérance », film de l'impérialiste nord-américain Griffith.

Conséquence : en 1925, confondant tâches principales et tâches secondaires, Eisenstein filme la révolte des marins du cuirassé Potemkine au lieu de glorifier les luttes du moment.

Conséquence : en 1929, dans « La Ligne Générale », à propos de la réforme agraire, si Eisenstein sait parler en termes nouveaux de l'oppression tsariste, il ne sait toujours utiliser que des concepts anciens pour décrire la collectivisation.

Chez lui, l'ancien triomphe définitivement du nouveau.

Conséquence : cinq ans plus tard, Hollywood lui paye un billet pour filmer la révolution mexicaine, pendant qu'à Berlin, le docteur Goebbels exige des dirigeants de l'U.F.A. des « Cuirassé Potemkine » nazis.

7.

La dialectique de l'histoire est telle que la victoire du marxisme en matière de théorie oblige ses ennemis à se déguiser en marxistes, se déguiser en marxistes, se déguiser en marxistes, se déguiser en marxistes, se déguiser en marxistes...

8.

Défaite du cinéma révolutionnaire : 17 novembre 1935. Rapport du camarade Staline à la première conférence des stakhanovistes de l'U.R.S.S.

Egaré par les ambiguïtés de ce rapport, le camarade Dziga Vertov oublie que la politique commande à l'économie. Il fait de son film : « La 11e année », un hymne au rendement commercial au lieu d'en faire un chant à la gloire de 11 ans de dictature du prolétariat, de *dictature du prolétariat.*

C'est à ce moment que le révisionnisme envahit définitivement les écrans soviétiques.

9.

4 La révolution s'avance masquée.

10.

Fausse victoire du cinéma révolutionnaire : 29 août 1962. Renonçant à compter sur leurs propres forces, les gouvernements progressistes africains confient la fabrication des films à l'industrie occidentale et donnent aux chrétiens blancs le droit de parler des noirs et des arabes :

Alger : Pontecorvo, Klein.

Conakry : Société C.O.M.A.C.I.C.O.

Quand la guerre populaire et l'action des masses les a mis à la porte, les impérialistes reviennent par la fenêtre de la caméra pour mettre la révolution en danger.

11.

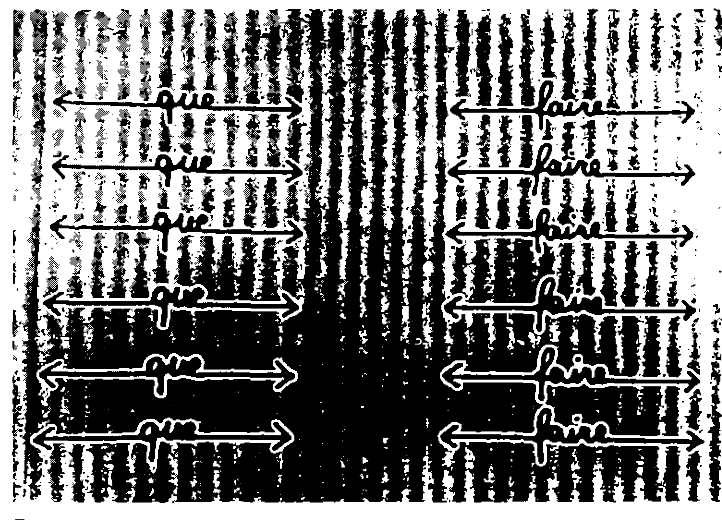
Les pensées de la classe dominante sont aussi, à toutes les époques, les pensées dominantes.

Autrement dit, la classe qui est la puissance matérielle, *matérielle*, dominante de la société est aussi la puissance dominante culturelle, *culturelle.*

La classe qui dispose des moyens de la production matérielle dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle si bien que, *l'un dans l'autre*, les pensées de ceux à qui sont refusés les moyens de production intellectuelle, sont soumises du même coup, à cette classe dominante.

12.

Victoire du cinéma révolutionnaire : 2 février 1966.



5



6

Editorial du « Drapeau Rouge ». La camarade Kiang Tsing dénonce la théorie affirmant qu'il convient « d'écrire la vérité », dénonce la théorie de « la large voie du réalisme », dénonce la théorie « des personnages moyens », dénonce la théorie de « l'opposition au rôle décisif du sujet ».
2 *février* 1966 : naissance du cinéma de fiction matérialiste.
13.
Nous ne sommes jamais tout à fait contemporains de notre présent. L'histoire s'avance masquée.
Elle s'inscrit sur l'écran avec le masque de la séquence antérieure et nous ne reconnaissons plus rien au film.
La faute, bien sûr, n'en est pas à l'histoire mais à notre regard chargé de sons et d'images appris.
Nous écoutons, nous voyons le passé en surimpression dans le présent, même si ce présent est une révolution, *une révolution.*
14.
5 Aujourd'hui, la question « Que faire ? » se pose avec force aux militants.
Il s'agit pour eux de déterminer, de déterminer, ce qu'ils doivent faire pratiquement, pratiquement, sur une route que l'histoire des luttes révolutionnaires leur a appris à connaître, sur une route que l'histoire leur a appris à connaître.
Cette route — la grève, la social-démocratie, l'assemblée générale, la répression — cette route, comment l'avons-nous parcourue ?
Oser le savoir, oser y réfléchir, c'est savoir que faire.

Textes minorités 20
Mardi 3 juin à 14 heures, à l'initiative de quelques ouvriers, le premier quart de la chaudronnerie générale INOX (seul atelier de l'usine où le travail soit réparti en deux quarts) organise après plusieurs discussions entre les travailleurs une assemblée générale regroupant une cinquantaine de personnes. A l'unanimité une grève illimitée est décidée, dont les objectifs sont expliqués dans un tract.

6 *Textes minorités 21* (on)
De l'eau !

Textes minorités 20 (off)
Pour la plupart des travailleurs, le boni varie de 0 à 20 heures par quinzaine. Certains d'entre nous travaillent dans des conditions très pénibles pour avoir...

Textes minorités 22 (on)
De l'eau !

Textes minorités 20 (off)
... entre 0 et 10 heures de boni, soit un salaire de 350 F par quinzaine.
Dès le début, la grève est suivie par 80 % des ouvriers du quart du soir.

Textes minorités 23 (on)
De l'eau !

Textes minorités 20 (off)
Le mercredi, à 4 h 30 du matin, les grévistes demandent aux travailleurs du deuxième quart, qui n'ont pas réellement participé aux discussions préparatoires, de rallier le mouvement.

Un peu plus tard, on apprend qu'une assemblée générale du deuxième quart a, elle aussi, décidé la grève qui sera suivie à 90 %.

Textes minorités 20 (off)
Le jeudi 5, à 5 heures du matin, l'assemblée des grévistes décide de poursuivre le mouvement. Un tract est distribué

APPEL AUX OUVRIERS

Nous continuerons la grève jusqu'à la victoire.
On essaie de diviser les deux quarts. Nous restons unis pour décider. Nos revendications restent les mêmes.

Texte révisionniste 7
7 Mais qu'est-ce que tu veux ?
Mais qu'est-ce que tu veux ? (en italien)



7

Textes minorités 24 (on)
A bas la chaîne !
Tout le pouvoir à la classe ouvrière ! (en anglais)

Texte bourgeoisie 7 (armée) (en italien)
Qu'est-ce qu'il veut ?



8

Texte révisionniste 8 (en italien)
8 Rien... De meilleures conditions de travail... Regardez-le... Un pauvre indien... En plus, sa femme et ses gosses sont malades... Vous savez, je peux m'en occuper...

Texte bourgeoisie 8 (armée) (en italien)
A votre aise... C'est vous le responsable. Pour moi, il s'agit seulement de les amener au camp...

V. R.
15.
Des bruits courent sur la grève.
On entend dire que les revendications ont été acceptées.
Qui fait courir ce bruit ?
Le délégué !
On entend dire que 80 % des ouvriers a repris le travail, que seule une poignée continue l'action.
Qui fait courir ce bruit ?
Le délégué !
On entend parler de meneurs, c'est le mot du patron quand les ouvriers entrent en lutte.
Qui emploie ce mot ?
Le délégué !
16.
Le délégué traduit dans la langue du patronat les luttes de la classe ouvrière.
Quand le délégué traduit, il trahit.
On ne peut l'expliquer ni par le hasard, ni par les fautes de certaines personnes ou groupes (ni même par l'influence des particularités ou des traditions nationales). Il doit y avoir des causes essentielles, *essentielles*, résidant dans le régime économique, dans le caractère du développement de tous les pays capitalistes, et qui engendrent constamment cette trahison.
La faillite du délégué, c'est la faillite de l'opportunisme socialiste, c'est la faillite de la social-démocratie, c'est le révisionnisme.
Celui-ci est un produit de l'époque dite « pacifique » du développement du mouvement ouvrier.

Au cours de cette époque, la classe ouvrière a assimilé des moyens de lutte importants comme l'utilisation du

parlementarisme et de toutes les possibilités légales, la création d'organisations économiques et politiques de masse ainsi que d'une presse ouvrière largement diffusée. Par ailleurs, cette période a engendré la tendance à nier la lutte des classes et à vanter la « paix sociale ».
16 a.
TRADUCTION, TRAHISON.
Certaines couches de la classe ouvrière (la bureaucratie 9
au sein du mouvement ouvrier et l'aristocratie ouvrière, qui bénéficient d'une parcelle des revenus provenant de l'exploitation du Tiers-Monde et de la situation privilégiée de leur patrie sur le marché mondial).
Certaines couches de la classe ouvrière, ainsi que les compagnons de route petits-bourgeois au sein des partis communistes, ont constitué le principal appui social de cette tendance, et se sont faits les véhicules de l'influence bourgeoise sur le prolétariat.



9

Texte révisionniste 9 (off)
Non seulement les forces militaires et répressives qui sont du côté du pouvoir établi ne sont nullement désagrégées, mais encore la masse du peuple est hostile à un pareille aventure... Plusieurs de nos revendications ont été satisfaites... Aujourd'hui, reprendre le travail est une victoire.
16 b.
TRADUCTION, TRAHISON.
Quand le délégué parle, il ment.
Exemple.

Texte révisionniste 10 (on) 10
La mission du nouveau pouvoir politique de la classe ouvrière et de ses alliés, est la création d'une économie et d'une société nouvelles, c'est-à-dire, socialistes.... La réalisation de cette tâche gigantesque et exaltante, exige la participation la plus large et la plus active des masses à la gestion des affaires publiques.

Le socialisme ne signifie pas seulement la libération des travailleurs de l'exploitation capitaliste, il signifie et il doit réaliser une démocratie supérieure à n'importe quelle démocratie bourgeoise...

Encouragés par les progrès déjà réalisés dans cette voie, mesurant aussi le chemin qui reste à parcourir, nous lutterons de toute notre énergie...



10

Textes minorités 25 (off)
C'est faux !

Texte révisionniste 10 (on)
... pour conduire à son terme victorieux...

Textes minorités 26 (off)
C'est faux !

Texte révisionniste 10 (on)
l'œuvre de rassemblement des forces vives de la nation !

Textes minorités 27 (off)
C'est faux, c'est faux, c'est faux
il parle, il parle, il parle, il parle, il parle...

Textes minorités 28 (off)
Aventure, provocation, c'est toujours la même chose. On a été obligé de faire quelque chose parce que celui qui disait qu'il nous représentait, il ne faisait jamais rien, il ne faisait que parler avec le patron.



11



12



13

11 *Textes minorités 29* (on)
Il faut une autre forme de grève...
Il n'y a qu'à rédiger un tract à l'intention des ouvriers...
Demain on le distribuera aux portes des usines...
Comme ça les étudiants verront que les ouvriers se lèvent tôt...
Comme ça, au moins, les ouvriers verront que les étudiants se lèvent tôt.

V. R.
17.
Que faire ? Penser le gauchisme.
12 Lire le texte de Lénine généralement utilisé par les révisionnistes pour dénoncer les gauchistes comme provocateurs.
Voir que Lénine ne confond pas danger principal et danger secondaire.
Voir avec Lénine que danger principal = trahison social-démocrate, que danger secondaire = gauchisme = maladie infantile, *infantile*, du communisme.
Remarquer que Lénine parlait de gauchisme ouvrier et pas de gauchisme étudiant.
A partir de là, combattre, quand il le faut et partout où il le faut, le gauchisme sur des positions léninistes, léninistes, léninistes, léninistes.

Textes minorités 30 (off)
Pour le profit de tous, il faut tirer la leçon des erreurs commises... Il existe des personnes, qui, face aux choses nouvelles apparues au cours du mouvement révolutionnaire de masse, chicanent toujours et sur tout, disant que ceci ne va pas et cela non plus...

Textes minorités 31 (on)
Ils essaient toujours d'empêcher l'établissement d'un nouvel ordre révolutionnaire...

Textes minorités 32 (off)
En ayant recours aux critères conventionnels et aux anciennes habitudes.

Dates historiques et personnel bourgeoisie
13 1 - Cette femme s'appelle Suzanne Monet. Femme du célèbre peintre Claude Monet, en 1903, elle publie dans le Figaro une lettre ouverte au président de la République, protestant contre l'interdiction faite par les cheminots en grève à son mari de pénétrer dans la gare Saint-Lazare pour y finir son tableau.
2 - En 1925, cette femme s'appelle Scarlett Faulkner, de Louisville, Alabama. Nymphomane connue, elle accusera l'ouvrier agricole Elridge Cleaver de l'avoir violée plusieurs fois. La section locale du Klu Klux Klan procédera à l'exécution immédiate de l'odieux criminel.
3 - En 1936 cette femme s'appelle Inès Mussolini. Elle est mariée au représentant pour l'Espagne du groupe Schneider-Krupp. Elle saluera l'entrée des troupes franquistes dans Barcelone après avoir libéré la Catalogne des voyous anarchistes et des conseils ouvriers.
4 - En 1969, elle s'appelle Rachel Barlev, ancienne diplômée en chimie de l'Université IG Farben à Nuremberg, elle se spécialise actuellement dans la vaporisation du napalm sur les paysans palestiniens des régions de Naplouse et Gaza qui ne veulent pas quitter leurs terres.
Dates historiques et personnel révisionniste
1/Cet homme s'appelle René Andrieu. Il est rédacteur

en chef de l'Humanité. En 1871, il propose au comité central de la Commune de Paris de lier indissolublement le drapeau rouge au drapeau tricolore. En réponse, l'ouvrier Varlin propose de le fusiller. Déçu, René Andrieu rejoint Versailles.

2/En 1933, cet homme s'appelle Luigi Dubcek. Membre du bureau politique du KPD, parti communiste allemand, il adjure ses camarades juifs de répondre par le calme et la dignité à la manifestation organisée par les sections d'assaut nazies devant l'immeuble du journal Vorwärts.

3/En 1945, cet homme s'appelle Maurice Duclos. Il est l'un des trois ministres communistes du gouvernement de Gaulle. Comme tel, il demande aux francs-tireurs et partisans de rendre leurs armes. Un an après, le patronat se servira de ces armes pour réprimer la grève des mineurs de l'Hérault.

4/En 1969, cet homme s'appelle Vladimir Brejnev. Commandant du cuirassé Potemkine, il met son navire à la disposition de l'amiral Foster Dulles, commandant de la 8e flotte, pour retrouver les débris d'un avion espion américain abattu par la DCA nord-coréenne.

Assemblée générale 14
V. R. 15

18.

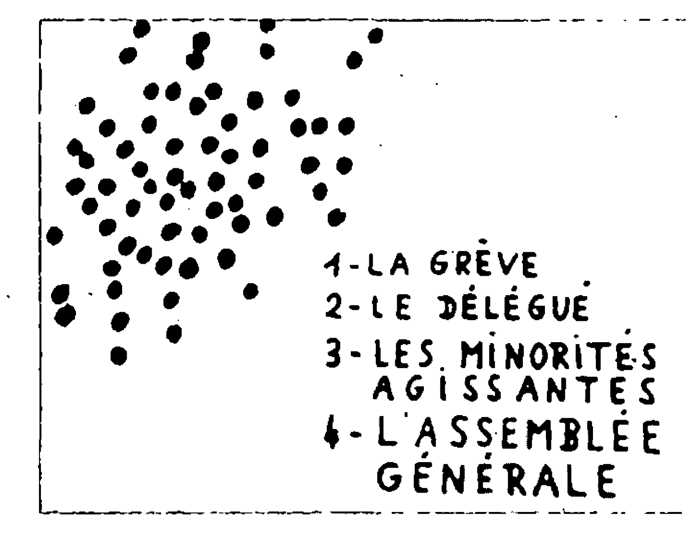
Qu'est-ce qu'on entend ?
Qu'est-ce qu'on voit ?
Des images de gens qui discutent, des sons mélangés, plusieurs plans d'une affiche avec Staline et Mao.
Pourquoi ces images ?
Pourquoi ces sons ?
Pourquoi ce rapport sans cesse changeant des images et des sons ?
Il s'agissait de parler de quelque chose que nous avons connu en mai 68.
Dans les usines, dans les universités, dans les bureaux, dans les réunions de quartier, des camarades se sont assemblés, se sont groupés.
Dans la confusion des discussions, ils ont quand même avancé.
Comment, aujourd'hui, en rendre compte ?
Comment trouver la vérité de cette progression confuse ?
Et comment la trouver de manière vraie ?

18 a.

En fait, très vite, plusieurs camarades ont pris en main la fabrication du film, jouant ainsi, par rapport au reste du groupe, le rôle de minorité agissante.
Lorsque, après la grève, la social-démocratie, etc., il a fallu parler de l'assemblée générale, d'emblée, ces camarades ont proposé une solution : faire une assemblée générale, parce que la faire était encore le meilleur moyen d'en parler. En faire une, dont l'objet soit précisément la continuation du film, c'est-à-dire, faire une discussion sur la fabrication des images et des sons, qui devraient suivre dans le film ceux de la séquence « assemblée générale ».

18 b.

Or, en mai-juin 68, en France, aujourd'hui, en France, en Italie, en Espagne, au Mexique, etc., à ces assemblées du peuple en lutte, le pouvoir répond par la répression. Filmer l'assemblée générale, c'était donc filmer une assemblée générale, qui discuterait de la séquence suivante, qui discuterait d'abord de la fabrication de sons et d'images de répression.
Ensuite, l'analyse de cette discussion, son montage, per-



14


15

mettrait de saisir le fonctionnement d'une assemblée générale.
Quelle image de répression ont proposé d'*emblée* les camarades *en question* ?
Une affiche de Staline et de Mao recherchés pour meurtre *par le capital*. 16
Pourquoi Staline ?
Parce que, pour ces camarades, ce qu'il est convenu d'appeler « la question de Staline » fait partie, qu'on le veuille ou non, du mouvement révolutionnaire.

19.

Chine : Les paysans pauvres de la brigade de production de Kiungsing se réunissent pour dénoncer la ligne révisionniste contre-révolutionnaire dans le domaine médical et sanitaire.
Egypte : Les ouvriers des usines d'armement d'Helouan se réunissent pour demander le châtiment des bureaucrates militaires alliés objectifs de l'impérialisme israélien.
France : Des ouvriers se réunissent à la C.S.F. Issy-les-Moulineaux pour dénoncer l'attitude d'un permanent de l'Union départementale C.G.T. qui menace d'attaquer nommément dans un tract des militants marxistes-léninistes, et donc de les désigner à la répression patronale.
Ne voir dans l'assemblée générale que la possibilité d'une prise de parole, c'est parler dans l'abstrait. Car qui parle ? Et contre qui ? Chaque assemblée générale est spécifique, elle est le reflet des luttes réelles d'un pays et, elle-même, lutte.
Qui parle ? Et contre qui ? 17
En Chine : Les masses contre la poignée de dirigeants engagés dans la voie capitaliste.
En Egypte : Les masses contre la bureaucratie militaire, exploiteuse du peuple, soutenue par les révisionnistes soviétiques.
En France : Les masses contre les révisionnistes français alliés objectifs de l'exploitation capitaliste.
Et c'est là que ces assemblées générales convergent et se ressemblent.
Car, dans chaque pays, d'une manière qualitativement différente, ce sont, en fait, les mêmes ennemis qu'on affronte.
Chaque pays est un pays de notre époque, de l'époque de la crise de l'impérialisme et du révisionnisme moderne, l'époque de leur opposition commune au mouvement révolutionnaire.
Toute assemblée générale pose aujourd'hui la question de notre époque :
la question de l'histoire de l'impérialisme,
la question de l'histoire du révisionnisme. Et, poser la question d'une histoire réelle du révisionnisme, c'est poser réellement ce qu'on a convenu d'appeler « la question de Staline » c'est-à-dire ne plus se bloquer sur l'image de Staline, et tenter une analyse de classe de la société soviétique depuis l'avènement de la dictature du prolétariat.

20.

Si c'est vrai ! Problème mal posé.
Problème faussement résolu.

21.

Mettre réellement les problèmes sur le tapis.
Exemple.
Analyser en termes de classe les effets du discours du 23 juin 1931 sur « nouvelle situation, nouvelles tâches de l'édification économique ».
Exemple. 37-38. A la demande du camarade Staline, Serge Eisenstein commence le tournage du « Pré de Bé-



16



17

CE N'EST PAS UNE
IMAGE JUSTE, C'EST
JUSTE UNE IMAGE

18

jine » sur la lutte pour la socialisation des campagnes. 37-38. Guerre d'Espagne. En alliance avec les milices anarchistes les paysans pauvres organisent un partage immédiat de terres. Ils sont liquidés, au nom de la lutte contre l'anarchisme, par les commissaires politiques du PC espagnol qui appliquent mécaniquement les directives de l'Internationale.
Poser la question : pour quoi ? c'est aussi poser la question : contre quoi !
22.
Images staliniennes.
Poser réellement cette question.
Dans ce qui a été fait.
18 *Aspect positif :* avoir montré qu'une image n'est rien, qu'il n'y a pas d'image en soi, qu'il n'y a pas d'image au-dessus de la lutte de classes... L'avoir montré avec une image de Staline.
Aspect négatif : n'avoir pas trouvé d'image juste, c'est-à-dire nécessaire et suffisante.
Staline et Mao recherchés pour meurtre par le capital était une image de répression nécessaire mais non suffisante. Il faut lui ajouter d'autres images de répression, les seules que nous sachions faire actuellement.

Textes minorités 33 (off)
A Londres, les laboratoires Humphres Limited refusent de développer des plans de dockers en grève tournés par les grévistes eux-mêmes.
Trois jours après l'enlèvement de l'ambassadeur yankee, la peine de mort est rétablie au Brésil.
A Marrakech, un commando d'extrême-droite mitraille, avec la complicité du gouvernement, une réunion d'étudiants progressistes.

Grève active

LETTRE 1

Marcel, ça fait quatre semaines qu'on tient...
J' t'écris cette lettre sans savoir quand j' pourrai la poster. Parce qu'aujourd'hui les camarades des P.T.T. tiennent encore mais pas pour longtemps, je pense. Parce que les syndicats qui gueulent bien haut qu'y faut pas renforcer le mouvement, y font un forcing terrible à la base pour que les secteurs essentiels reprennent. Et quand la R.A.T.P., la S.N.C.F., les P.T.T. auront repris... ben... petit à petit, accords ou pas accords on reprendra tous, boîte par boîte. Bon... c'est clair... tout ça tu le sais... de ta boîte, tu dois le voir comme moi. Mais qu'est-ce qu'on pouvait faire pour que ça se passe autrement ?
Ça fait quatre semaines qu'on tient. Et chez nous, c'est déjà une victoire, parce que sur les 2 000 mecs de la boîte, y en a disons, bien 900 qu'ont occupé. Par roulement.
Je dis une victoire, parce que je sais pas comment ça s'est goupillé dans ton coin, mais, ici, à pas même 500 m de ma boîte, à Mazda, à Gevelot, à la S.E.V., c'était déjà plus la même chose. Le premier jour, les délégués C.G.T. ont dit aux gars : « Bon, on débraye, vous rentrez chez vous, on organise tout, et puis quand les accords seront signés, on vous le fera savoir. » Texto. Y a peut-être dix, vingt mecs qui se sont opposés à la manœuvre et qui sont restés pour occuper. Mais ils sont isolés par les pontes.
Chez nous, 900 mecs occupent... au début rien que ça, ça les gonflait à bloc... parce que sur ces 900 mecs, y en avait bien 800 qui depuis cinq ans, dix ans, marnaient dans la même taule sans se voir. D'un atelier à l'autre, les gars s'ignoraient. Alors simplement avec ça, et puis avec les événements, y avait de quoi avancer et discuter. Tous les mecs qui avaient connu des grèves avec occupation le disaient : y avait quelque chose de changé. Bien sûr y en avait qui pensaient qu'à la belote, au foot ou à faire du gringue aux filles de la taule qui étaient là (et ça aussi c'était nouveau parce qu'elles étaient vachement nombreuses).

Pendant trois semaines, c'est resté ça / ça discutait ferme. Et ça parlait de politique et plus seulement de cette merde de carreau de l'atelier 45 qu'y faudrait demander qu'y soit remplacé... Et c'est ça qui foutait la trouille aux délégués... On a vu aussi les étudiants... Pour tous les mecs qui ont été en pointe dans le mouvement c'était un bien... Et c'est eux, d'ailleurs, qui ont imposé aux délégués C.G.T. qu'on les laisse rentrer à la cantine... Faut bien dire qu'à certains moments ça été la merde... Parce que ces gars-là parlaient souvent un langage qu'on comprenait pas bien, y en a qui prenaient la parole pendant des heures et qui finissaient par faire chier tout le monde. Bon... ça, c'est l'aspect négatif... L'aspect positif c'était que ces mecs se battaient, qu'y en a qui disaient des trucs intéressants et qu'pour nous, ces mecs qui venaient de l'extérieur, empêchaient l'occupation de pourrir.
Mais maintenant dans la quatrième semaine, on est déjà moins nombreux. Pendant le dernier week-end y a des copains qui sont rentrés chez eux. Des gens qui étaient là depuis le début... La femme, les gosses, quoi. Bon... c'est normal. N'empêche que samedi et dimanche dernier, on n'était plus que 100 à tenir la tôle... Que le moral était sacrément bas... et que dans ces cas-là... la belote redevient l'aspect principal, si tu veux...
La grève de pourrir, le seul moyen de porter un coup aux patrons, de poser concrètement la question du pouvoir... J'me demande ? Pour la boîte. Pour la combativité des mecs dans la boîte. Pour simplement se prouver qu'on est capables de faire tourner l'usine tout seuls. Sans chronos. A nos cadences, sans techniciens. C'était p't'être ça qu'y fallait tenter. Les copains ici ne savent pas trop. Y en a qui sont plutôt pour. Y en a d'autres qui disent que j'rêve. Mais ils n'arrivent pas à m'expliquer pourquoi.
Voilà... Si tu pouvais répondre ça m'aiderait...
De toutes façons ce sera pour la prochaine...
J'te quitte... Lundi la direction et les jaunes viendront gueuler qu'y veulent rentrer au nom de la liberté du travail... Merde, j'espère qu'on sera encore assez nombreux pour leur foutre sur la gueule.

Textes minorités 34 (off)
— Allo, ici Jean-Pierre Peugeot, qui est à l'appareil ?
— Comité de grève.
— Ecoutez, Mademoiselle, je vous parle poliment, qui êtes-vous ?
— Comité de grève.
— Enfin, mademoiselle, moi je vous dis qui je suis, Peugeot, Jean-Pierre Peugeot, qui est à l'appareil ?
— Comité de grève.
— Mais je voudrais savoir à qui je parle.
— Comité de grève.
— Ici, c'est Jean-Pierre Peugeot, vous avez peur de me dire votre nom.
— Comité de grève.

LETTRE 2

Gérard, j'ai bien reçu ta lettre... C'est vrai qu'elle est arrivée après qu'on ait repris le travail... « Victorieusement » comme ont écrit les révisos.

Pour la question que tu poses on en a discuté avec les camarades... On pense que tu t'gourres... Tu dis « montrer qu'on peut se passer des techniciens »... D'accord... Mais t'oublies qu'il n'y a pas de division technique du travail mais seulement une division sociale-technique du travail... Et que ce n'est pas parce que tu travailles tout seul à ta place, que tu fais autre chose que ce que les capitalistes t'ont demandé de faire, à la place où ils te l'ont demandé. Il n'y a pas d'exemple historique que ton truc ait marché... Les chinois disent : faire la révolution et organiser la production... Bon y disent d'abord *faire la révolution pour pouvoir organiser la production d'une manière différente.*

Ta grève active, si tu pouvais en faire une maintenant, pour que les gars fixent eux-mêmes leurs cadences par exemple, ça serait jamais qu'une grève du zèle d'un genre nouveau...

Bon... J'ai lu dans un canard que des camarades de chez Pirelli avaient fait ça en Italie... Mais ça ne ne débouchait pas sur autre chose que d'avoir fait perdre 50 *millions à Pirelli... C'était bien... mais quoi que tu fasses tu vas te heurter au pouvoir... Poser la question du pouvoir d'Etat... C'est ça poser la question de la révolution. C'est ça qu'il faut attaquer... C'est ça qu'il faut détruire... Et puis après tout le travail.*

Il n'y a que ton étudiant qui peut faire la grève active parce que lui y peut occuper sa faculté et puis je sais pas essayer d'y apprendre autre chose.

Nous on doit s'organiser pour lutter contre le pouvoir de l'Etat bourgeois, contre ses flics, son armée qu'il finit toujours pour nous lâcher sur la gueule pour rétablir l'ordre, c'est-à-dire faire régner son ordre, le grand bordel.

REPRESSION **19**

V. R.

25.

Deuxième partie du film.

Tu as montré un mécanisme — la grève, le délégué, l'assemblée générale, la répression, l'État policier, etc. D'un mouvement réel, mai 68 France, 68-69 Italie, tu as fait un film.

Comment l'as-tu fait ? Maintenant critique, maintenant lutte, maintenant transforme...

N'oublie pas que pour n'importe quel individu, il est difficile d'éviter les erreurs. Leur rectification doit être un mouvement général pour l'éducation marxiste.

Recommence cette fois par le commencement, par les masses. Critique ton manque de liaison avec les masses.

26.

Il ne suffit pas de fixer une tâche.

Il faut encore résoudre le problème des méthodes qui permettent de l'accomplir.

Ta méthode est fausse.

Tu crois qu'il suffit de prendre une citation de Mao, d'aller à la campagne, de filmer des ouvriers agricoles au travail, et de mélanger les deux pour indiquer qu'il faut se lier aux masses paysannes.

27.

Tu continues d'appliquer un style de slogan et d'affiche, et tu es toujours coupé des masses, tu n'es pas synchrone, tu es en dehors des luttes réelles.

Pense ta situation concrète.

Utilise les citations des camarades chinois pour ce qu'elles sont, un outil de travail politique, pas une solution toute faite.

Tu t'égosilles, tu prononces des harangues, tu distribues des avis, mais tu n'enquêtes pas.

28.

Regarde. Tu dis que tu enquêtes. Tu te donnes du mal, mais, résultat, tu fais de la sociologie bourgeoise.

Au lieu de chercher à montrer réellement des forces de classes réelles, tu fais du cinéma-vérité.

Tu montres la misère du peuple, mais tu ne montres pas le peuple en lutte, et, ne montrant pas le peuple en lutte, tu ne lui donnes pas les moyens de lutter.

Ton cinéma, tes images, tes sons c'est ceux des télévisions bourgeoises et de leurs alliés révisionnistes.

29.

Ecoute. Tu continues.

Tu filmes des blocs d'immeubles et tu crois que tu filmes les masses.

Tu n'es même pas arrivé à penser ta situation concrète.

Tu es parti faire une enquête. Mais d'où pars-tu ?

Tu le sais, il n'y a pas de cinéma au-dessus des classes, pas de cinéma au-dessus de la lutte des classes.

Mais qu'est-ce que ça veut dire ?

Ça veut dire que la puissance matérielle dominante de la société, la classe dominante, est aussi celle qui crée, dans et par ses films, les images dominantes.

Ça veut dire que ces images sont celles de sa domination.

Tu es en lutte, mais aujourd'hui, ici, tu luttes comment ?

Tu fais un film, tu fabriques des images et des sons.

Que faire... Toi, à qui sont délégués aujourd'hui les moyens, quels qu'ils soient, d'une production cinématographique, que faire pour ne pas fabriquer des images et des sons qui restent ceux de la domination de la classe dominante ?

Le délégué.

Les moyens de production.

29 a.

Oui, que faire ? Oser savoir où l'on est. Oser savoir d'où l'on part.

Où es-tu ? Tu es en France, tu es en Italie, en Allemagne. Tu es dans une filiale impérialiste de l'impérialisme dominant.

Où es-tu ? A Prague, à Varsovie et toujours à Berlin. Dans une agence révisionniste du social-impérialisme.

Quand tu ne tournes pas pour BREJNEV-STUDIOS MOSSFILM, tu travailles pour NIXON-PARAMOUNT.

Ça veut dire que finalement tu fais toujours la même chose.

Car, quand tu travailles avec BREJNEV-MOSSFILM, tu oublies que vous êtes, en fait, des laquais aux ordres d'un patron, NIXON-PARAMOUNT. Tu oublies que ce patron te commande depuis cinquante ans le même film. Tu oublies que ce film a un nom : *le Western*, et que ce n'est pas par hasard.

29 b.

Tu pars faire une enquête. Tu sais maintenant que tes méthodes restent en partie déterminées par l'idéologie dominante.

Ne confonds pas tâche principale et tâche secondaire. Ecoute, ça ne va durer qu'une séquence, mais actuelle-

ment, ici, dans le film, la tâche principale, c'est la théorie.

30.
Hollywood. Produit. Fabrique.
Hollywood présente ça comme du cinéma, comme du merveilleux, comme du rêve (un rêve où il faut payer sa place). Bon. Mais ce rêve, en même temps, pour Hollywood, c'est une arme : ce rêve, Hollywood fait croire qu'il est réel, qu'il est plus vrai que nature...

31.
Hollywood... Hollywood fait croire (et dans cette offensive tous les moyens sont bons), Hollywood fait croire d'abord que ce reflet de cheval est un cheval, et ensuite que ce reflet de cheval est encore plus vrai qu'un vrai cheval, ce qu'il n'est même pas. 20
Hollywood fait croire que cet indien de cinéma est plus vrai qu'un indien, et que, sur le cheval se tient un figurant plus vrai qu'un soldat nordiste.
On appelle ce figurant un acteur. Cet « acteur » on l'appelle un « personnage ». Les « aventures » de ce « personnage », on les appelle un « film ». Et la fabrication du « film », on l'appelle « mise en scène ». Dans cette offensive, tous les moyens sont bons, déguisement, maquillage, travestissement, représentation. Chaque année, Hollywood décore et récompense les meilleurs « metteurs en scène » du monde entier. Le tour est joué. L'idée impérialiste du réel passe pour le réel lui-même.

32.
Festival de Moscou...
Festival de Pesaro...
Festival de Leipzig...

33.
Que fait-on dans les zones d'influence de BREJNEV-MOSSFILM ?
Quels films fait-on à Alger ?
Quels films fait-on à La Havane ?
On prétend qu'on lutte contre NIXON-PARAMOUNT. Mais qu'en est-il en réalité ?
Certes le cinéma progressiste a compris qu'un film c'est un rapport entre des images et des sons.
Mais est-ce que le cinéma progressiste s'interroge vraiment sur ce rapport ? D'où vient ce rapport ? Comment il fonctionne ?
Pour qui ? Contre qui ?
Non, le cinéma progressiste ne s'interroge pas là-dessus, car il ne veut pas s'interroger en termes de classe. Ici, il modifie un son, là, une image. Il croit établir de nouveaux rapports, mais, confondant quantité et qualité, il ne modifie ces rapports qu'abstraitement.
BREJNEV-MOSSFILM dit qu'il attaque NIXON-PARAMOUNT, mais, dans les faits, il lui vient en aide.

34.
Underground...
Londres...
Paris...
Amsterdam...
New York...

35.
Voilà un cinéma qui se croit libéré.
Ici, par exemple, un son qui croit libérer une image.
Un cinéma qui se croit libéré.
Un cinéma drogué, un cinéma sexuel.
Un cinéma qui dit s'être libéré par la poésie.
Un cinéma pour qui rien n'est tabou... sauf la lutte des classes.



19



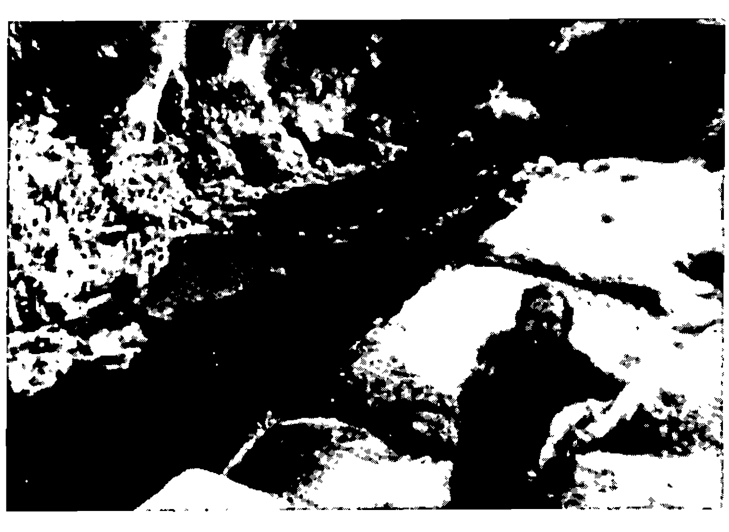
20



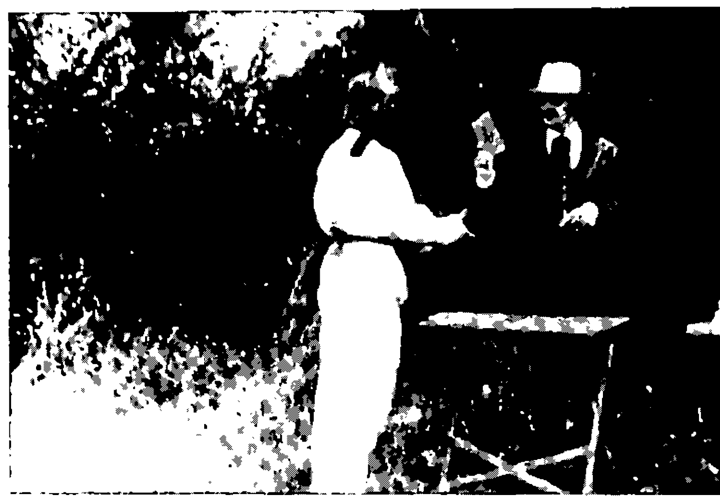
21



22



23



24

Un cinéma de classe ; le morpion de NIXON-PARAMOUNT, le morpion de l'impérialisme.

36.

Tu disais au début : une route que l'histoire des luttes révolutionnaires nous a appris à connaître. Mais où aller ?
Devant, derrière, à droite, à gauche ?
Et comment ?
21 Alors, tu as changé de méthode. Tu as demandé au
cinéma du Tiers-Monde où il en était.

37.

Et là, tu as senti la complexité des luttes, tu as senti qu'il te manquait le moyen de les analyser.
Tu es revenue à ta situation concrète. En Italie, en France, en Allemagne, à Varsovie, à Prague, tu as vu que le cinéma matérialiste naîtra seulement lorsqu'il s'attaquera en termes de lutte de classes au concept bourgeois de représentation.

38.

Lutter contre le concept bourgeois de représentation.

39.

Lutter contre le concept bourgeois de représentation, oui, pour arracher les instruments de la production à l'impérialisme, pour les arracher à l'idéologie dominante.

40.

La bourgeoisie parle de représentation. Mais qu'est-ce qu'elle veut dire par là ?
Dans 10 secondes vous allez être en face d'un personnage, un écran bourgeois. C'est un personnage de western, de drame psychologique, de film policier ou de film historique. Peu importe. En fait, c'est toujours un
22 séducteur. Il décrit la salle où vous êtes assis.

1) Il dit qu'il est dans le noir
2) Il dit qu'il y a plus de monde au balcon
3) Il dit qu'il y a un vieux au 5e rang
4) Il dit que derrière il y a une chouette gonzesse
5) Il dit qu'il a envie de la baiser. Il a envie de lui donner des fleurs
6) Il lui demande de venir avec lui dans l'écran
7) Il y a de la verdure
8) Le ciel est bleu
9) L'air est limpide

23 10) Vous n'y croyez pas ? Z'avez qu'à rappliquer, bande de cons !
11) Merveilleuse journée d'été
12) Soleil
13) Vérité

41.

Lutter contre le concept bourgeois de représentation. Arracher les instruments de la production aux griffes de l'idéologie dominante.
C'est-à-dire :
programme maximum :
pouvoir dire : cette image est rouge. Rouge. Rouge.
(sang des ouvriers / masses paysannes / triple alliance avec les soldats)
programme minimum :
alphabétiser. Savoir apprendre. Et savoir apprendre, c'est d'abord, pour toi, regarder en face le spectacle amer, absurde, immonde, le spectacle du maître d'école révisionniste collaborant au renforcement de la domination idéologique de la bourgeoisie.

42.

24 Que vient de dire le maître d'école révisionniste ?

Il a dit : lire de Capital.
Il n'a pas dit : *s'en servir.*
Il a critiqué les défauts du peuple, mais il ne l'a pas fait en partant véritablement de la position du peuple. En traitant ce camarade comme on traite l'ennemi, il a adopté la position de ce dernier.

43.

Médecine de classe.

France. Texte d'un cours polycopié sur la médecine du travail destiné aux étudiants de cinquième année : « La fatigabilité est liée moins à des critères objectifs qu'à des facteurs subjectifs ou caractériels. Pour le dépistage de la fatigue, les contremaîtres ou les chefs d'ateliers occupent le meilleur poste d'observation. Ils sont les témoins directs d'un ralentissement de l'effort, les témoins directs d'une diminution de la production. Au médecin revient la tâche de découvrir les causes de cette fatigue. »
L'étudiant-médecin apprend donc qu'il devra travailler la main dans la main avec le contremaître dont il constitue en quelque sorte l'alter ego scientifique. Entre ces anges gardiens du capital s'instaure un sage partage des tâches : l'un dépiste, l'autre répare. L'un et l'autre assume le même rôle dans la division sociale du travail : surveillance et répression.

44.

Médecine du peuple : Chine.

La transformation du système médical et sanitaire est une partie importante de la transformation de la superstructure. Après la fondation de la *Chine Nouvelle,* une série de mesures ont été prises en vue d'assurer hygiène et soins médicaux à la population rurale. La santé des travailleurs s'est ainsi considérablement améliorée. Mais Liou Chao Chi, ce renégat achevé, a avancé sa ligne révisionniste dans le domaine médical et sanitaire. Il a voulu porter l'accent de ce service sur les villes. Il a avancé la théorie erronée des « hôpitaux dignes de ce nom ». Cela a entraîné que par le manque de médecins et de produits pharmaceutiques dans les régions rurales, l'héritage historique n'a pas été fondamentalement transformé pendant une longue période.

44 a.

La grande révolution culturelle *prolétarienne* a brisé cette ligne révisionniste contre-révolutionnaire. Les paysans pauvres et moyens pauvres ont pris en main le pouvoir médical et sanitaire. Ils forment des travailleurs médicaux, et administrent des dispensaires. Ainsi, l'aspect médical et sanitaire des campagnes a rapidement changé. Ainsi, dans la commune populaire Hyong Feng, du district de Nankin, les 79 équipes de production disposent de tels travailleurs sanitaires. Déjà, en général, les petites blessures et maladies légères sont traitées dans l'équipe même, et de petites opérations sont faites dans la commune. Un système de coopération commence à être mis en vigueur, et les paysans pauvres et moyens pauvres sont certains de recevoir des soins immédiats.

45.

Mort à la culture bourgeoise.

» » »
» » »
» » »
» » »
» » »
» » »
» » »

25



25

26



26

27



27

46.
Il n'écoute pas le maître d'école révisionniste.
Il ne commence pas par le chapitre 2. Il lit le chapitre 1 du « Capital », de Karl Marx. Il lit, pour s'en servir : « La richesse des sociétés dans lesquelles règne le mode de production capitaliste consiste en marchandises, *en marchandises.*
La marchandise est une chose qui possède une valeur d'usage. Cette dernière existe dans toutes les formes sociales ; mais, dans la société capitaliste, la valeur d'usage est en même temps le support matériel de la valeur d'échange. »

47.
— feu sur l'intellectuel révisionniste, allié objectif de la culture bourgeoise.
— feu sur l'intellectuel révisionniste, allié objectif de la culture bourgeoise.
— à mort, feu, à mort.

48.
La théorie de Marx, Engels, Lénine, a une valeur universelle. Il ne faut pas la considérer comme un dogme, mais comme un guide pour l'action.

49.
Il ne faut pas se contenter d'apprendre les termes et les expressions marxistes-léninistes, mais étudier le marxisme-léninisme en tant que science de la révolution. Il ne faut pas seulement comprendre les lois générales établies par Marx, Engels et Lénine en se fondant sur leurs vastes études de la vie réelle et de l'expérience de la révolution. Il faut aussi étudier la position et la méthode qu'ils adoptent pour examiner et résoudre les problèmes.

50.
Par exemple. Savoir s'armer réellement de l'autocritique.

51.
Et maintenant que l'enseignement apparaîtra aux yeux du plus grand nombre comme un instrument au service de la bourgeoisie, le nombre de ceux qui toléreront d'en être, à la fois, les victimes et les complices, ira s'amenuisant. Les camouflages ne camoufleront plus rien : pas plus la nature de notre société que la place qu'elle réserve à ceux qui, dans les facultés, apprennent à servir la bourgeoisie : une niche et une chaîne dans la propriété bien gardée de la bourgeoisie.

52.
Bon. Tu as fait de la théorie. De l'alphabétisation. Tu as vu que c'était aussi un front de lutte. Bon. Maintenant reviens à la pratique. France. Mai-juin 68. Un mot obscur était sur toutes les lèvres : autogestion. Ce mot avait d'ailleurs une histoire aussi obscure que confuse : Turin, 19 ; Barcelone, 37 ; première semaine Budapest, 56 ; tu as fait de la théorie. Tu es parti de Mai. Parle-moi de l'autogestion. Trouve les mots justes.

53.
Ecoute. C'est ça que tu appelles des mots justes ? Tu 28
parles plus abstraitement encore qu'avant. Réfléchis. Situation concrète.
Autogestion.
Un exemple.
La Yougoslavie.

54.
1) La restauration du capitalisme en Yougoslavie.
2) Se manifeste, entre autres, par le fait que les entreprises publiques
3) qui occupaient une place déterminante dans l'économie de la Yougoslavie
4) ont dégénéré et changé de nature
5) l'économie d'autogestion ouvrière est un capitalisme d'Etat d'un genre particulier.
6) Ce capitalisme d'Etat
7) n'est pas celui existant dans les conditions de la dictature du prolétariat.
8) C'est un capitalisme d'Etat
9) existant dans de tout autres conditions, celles d'une dégénérescence
10) d'une dégénérescence de la dictature du prolétariat.

55.
Depuis 1950, la clique de Tito a promulgué une série de lois et décrets, qui portent application de l'autogestion ouvrière dans les usines, les mines, les communications, le commerce, l'agriculture, les services publics et toutes les autres entreprises d'Etat.
Le contenu essentiel de cette autogestion ouvrière consiste à placer ces entreprises sous la gestion des « collectivités de travail ». Ces entreprises achètent, elles-mêmes, les matières premières, fixent, elles-mêmes, la variété des articles à produire, leur quantité et leur prix, vendent, elles-mêmes, leurs produits sur le marché, fixent, elles-mêmes, les salaires, et décident de la répartition d'une partie des bénéfices.

56.
Si l'on se place du point de vue théorique, tous ceux qui ont, tant soit peu, connaissance du marxisme, savent que les mots d'ordre du genre « autogestion ouvrière », « usines aux ouvriers » n'ont jamais été des mots d'ordre marxistes, mais bien des mots d'ordre avancés par les anarcho-syndicalistes et les socialistes bourgeois. Dans le manifeste du Parti communiste, Marx et Engels indiquent : « Le prolétariat se servira de sa suprématie politique pour arracher petit à petit tout le capital à la bourgeoisie, pour centraliser tous les instruments de production dans les mains de l'Etàt. » Il s'agit là d'un principe fondamental du socialisme. Au lendemain de la révolution d'Octobre, lorsque certains suggérèrent de rendre les usines aux producteurs pour qu'ils puissent directement organiser la production, Lénine critiqua ce point de vue, soulignant qu'il revenait en fait à s'opposer à la dictature du prolétariat.

57.
Pour toutes ces raisons, / l'autogestion ouvrière appliquée par la clique de Tito / a fait que les entreprises publiques se sont totalement écartées de l'orbite de l'économie socialiste. / Les principales manifestations de ce phénomène sont :

Premièrement : suppression du plan économique unifié de l'Etat.

Deuxièmement : le profit considéré comme principal stimulant de la marche des entreprises. / La production des entreprises dites d'autogestion ouvrière / ne vise nullement à satisfaire les besoins de la société, / mais sert à réaliser des bénéfices exactement comme dans les entreprises capitalistes.

Troisièmement : application d'une politique encourageant la libre concurrence capitaliste. /

Quatrièmement : utilisation du crédit et des banques pour épauler la libre concurrence capitaliste. / On accorde des prêts à celui qui remboursera dans le délai le plus bref / et moyennant le taux d'intérêt le plus élevé. /

Cinquièmement : les rapports entre les entreprises ne sont pas des rapports socialistes d'entr'aide, mais des rapports capitalistes de concurrence sur un marché prétendu libre.

58.
Tu vois. Tu as les idées brouillées. Si tu continues, tu finiras ton film en disant que le socialisme, c'est le pain et les roses.

59.
Il est vrai que la théorie, dès qu'elle pénètre dans les masses, devient une force matérielle. Encore faut-il avoir les idées justes. Repense ta situation concrète ; refais de la théorie.
Exemple.
Invention de la photographie. 29

60.
Invention de la photographie.
Pour qui ? Contre qui ?
Invention de la photographie.
Pour qui ? Contre qui ?
Pour qui ? Contre qui ?

61.
Pour qui ?
France. Louis-Philippe. Les banques.
L'investissement. Début de la révolution industrielle.
Développement accéléré du prolétariat. Lutte de classes.
Nécessité d'une transformation de l'idéologie dominante.
Lutte de classes. Nécessité de masquer la réalité aux masses. Lutte de classes. Nécessité de moyens nouveaux.
Lutte de classes. La photographie prend le pas sur le roman et la peinture.

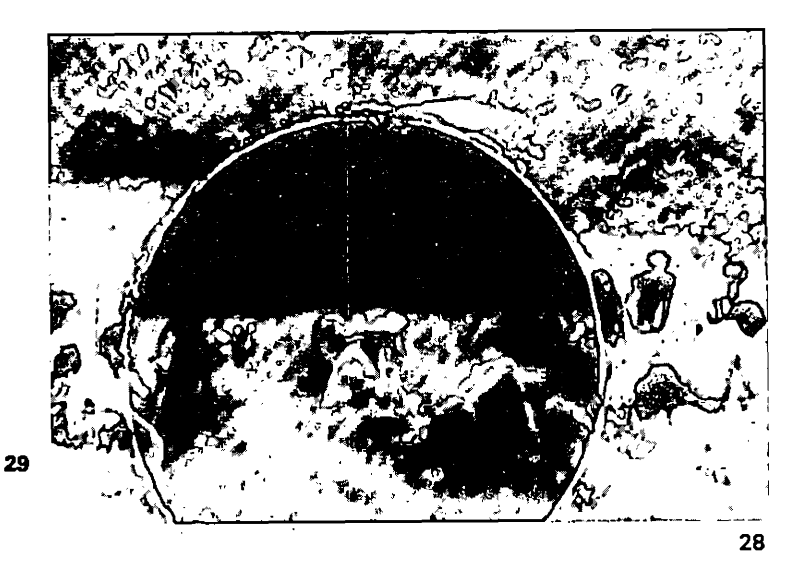
62.
Contre qui ?
Contre le peuple en lutte.
La photographie.
Pour la bourgeoisie, deux fonctions.
Un : identifier son ennemi de classe.
Deux : travestir le réel.
Un : en 1871, la police versaillaise photographie les insurgés.
Deux : en 1871, les photos des communards fusillés sont à la une des journaux bourgeois.
Aujourd'hui :

Paris-Match : Vietnam.
Newsweek : Palestine.
L'Express : Brésil.

63.
Lutter contre le concept bourgeois de représentation.
Arracher le cinéma, la photographie, la télévision, aux griffes de l'idéologie dominante. 30
Ne pas poser le problème abstraitement. Pour faire du cinéma une arme au service de la révolution : le penser, et le penser à travers et avec l'aide des luttes révolutionnaires.

Méthodes de pensée et de travail.
Lutte de classes. Lutte armée.

64.
Apprendre.
Savoir apprendre.
Lire.
Calculer.
Expérimenter.
Chimie.



28



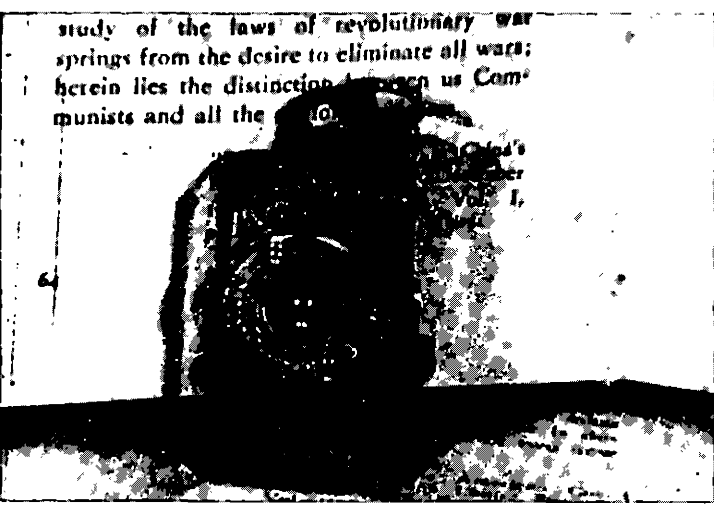
29



30



31



32

31 Mathématiques.
Electricité.
Lire.
Calculer.
Apprendre.
Savoir apprendre.
Savoir lutter.

65.
Bonjour, monsieur.
Vous avez des balles de ping-pong ?
Vous avez des patins à glace ?
Vous avez un fusil sous-marin ?
Vous avez des raquettes de tennis ?
Merci.
Au revoir, madame.

66.
32 Réfléchir.
Etre en avance.
Etre en retard.
Penser.
Fabriquer.
Simplifier.
Construire.
Attendre.

67.
Réfléchir.
Simplifier.
Penser.
Attendre.

68.
— Bonjour madame, un paquet de Chesterfield.
— y'a que des gitanes et des gauloises.
— non, je veux des Chesterfield.
— il y a des Lucky, des Players, des Winston.
— non, il me faut des Chesterfield.
Réfléchir.
Simplifier.
Attendre.
Attendre.

69.
Dans cette rue, il y a un coiffeur, un boulanger, un droguiste, un laitier, un pharmacien, un quincailler, un marchand de journaux, etc.
On peut y acheter de la confiture, du café, du lait, du sucre, un thermos, des assiettes, etc.

70.
Penser.
Fabriquer.
Simplifier.
Réfléchir.
Apprendre.

71.
Voilà ce que dit l'humanisme bourgeois quand l'exploité se donne les moyens de prendre l'exploiteur à la gorge. Mais quand l'humanisme bourgeois parle de victimes innocentes, quand il parle de violence inutile, qu'est-ce que ça cache ?
La réalité quotidienne de l'oppression bourgeoise, la réalité des luttes.
Citroën, Javel : équipe du matin.

72.
La fraternité des classes antagonistes, cette fraternité proclamée en 89, 71, 68, inscrite en grandes lettres sur les murs de Paris, sur chaque prison, sur chaque ca-

serne ; son expression véritable, authentique, prosaïque, c'est la guerre civile ; la guerre civile sous sa forme la plus effroyable : la guerre entre le travail et le capital.

73.
Maintenant.
Penser à l'aspect secondaire de la guerre civile entre le capital et le travail.
Pourquoi penser maintenant cet aspect secondaire.
Parce que la bourgeoisie en fait maintenant un terrain principal de lutte.
Bon.
Penser : aspect secondaire de la guerre civile entre travail et capital.
Penser : contradiction principale et contradiction secondaire.
Penser : aspect principal de la contradiction et aspect secondaire.
Bon.
Contradiction principale : guerre civile entre travail et capital.
Contradiction secondaire : division du travail et sexualité.
C'est cette contradiction secondaire que la bourgeoisie tente par tous les moyens de faire passer pour une contradiction principale (magazines féminins, utilisation de la flic-sociologie etc.) 33
Bon.
Sexualité et division du travail = contradiction secondaire.

73 a.
Bon.
Maintenant : aspect principal de cette contradiction secondaire . l'instinct sexuel est lié aux luttes pour la production, et aux luttes de classes.
Aspect secondaire maintenant de la contradiction : l'instinct sexuel est encore presque partout propriété privée de la bourgeoisie.
Penser contradiction principale et contradiction secondaire.
Penser aspect principal des contradictions (principales et secondaires) et aspect secondaire des contradictions (principales et secondaires).
Penser : guerre civile entre travail et capital. 34
Penser : division du travail et sexualité.
Penser : négatif et positif.
Penser : unité des contraires.

73 b.
Penser : lutte.
Penser : transformation.
Penser : érotisme et plus-value.
Penser : détruire aujourd'hui cette unité, pour une femme, c'est faire la révolution. Quelle révolution ? Celle de 89.
Penser à ce propos : problème féminin ± = problème paysan.
Penser : sentiments-valeur d'usage, et penser sentiments-valeur d'échange.
Penser : mariage positif + adultère négatif = unité bourgeoise.
Penser encore à ce propos : pourquoi se marie un paysan moyen-pauvre breton, et penser : pourquoi se marie un propriétaire foncier parisien ?
Penser toujours à ce propos : en mai 68, les ouvriers non-mariés cégétistes empêchaient, le matin, les étudiants



33



34

d'entrer dans les usines, et allaient, le soir, baiser les étudiantes à la Sorbonne et à l'Odéon.

73 c.

Penser la forme la plus effroyable de la fraternité des classes antagonistes. Penser la guerre civile entre le travail et le capital. Penser la subjectivité en termes de classe.

Fin.
Début d'une lutte prolongée.

74.

35 Que faire ?
Tu as fait un film.
Tu l'as critiqué.
Tu as fait des erreurs.
Tu en as corrigé quelques-unes.
Tu en sais peut-être davantage sur la production de sons et d'images.
Tu sais peut-être mieux maintenant à travers quelle lutte transformer cette production. Pour qui la transformer. Contre qui !
Tu as peut-être appris une chose très simple.

75.

36 Le marxisme comporte de multiples principes qui se ramènent en dernière analyse à une seule phrase : on a raison de se révolter.

Textes minorités 35 (off)
44.
on a raison de se révolter

V. R.
76.
Non, le... marxisme... comporte

Textes minorités 36 (off)
une seule phrase, on a raison de se révolter

Anne
le marxisme comprend de multiples principes
José :
qui se ramènent à une seule phrase

V. R.
77.
non,
qui se ramènent, en *dernière analyse*

Texte minorité 37 (off)
le marxisme comporte de multiples principes qui se ramènent en dernière analyse à une seule phrase : on a raison de se révolter.

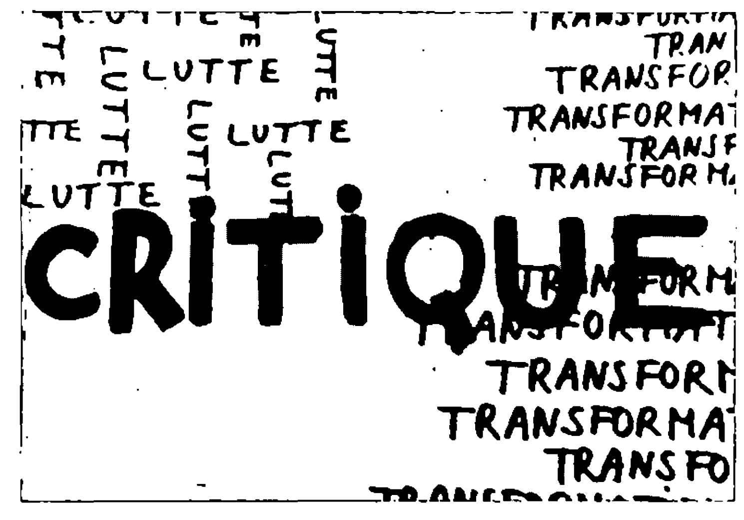
V. R.
78.
oser se révolter.

79.

Oser se révolter. Ici, pour toi, maintenant, c'est lutter sur deux fronts. Contre la bourgeoisie, contre les éternels mensonges des exploiteurs.

80.

Oser se révolter. Ici, pour nous maintenant, c'est lutter sur deux fronts : contre la bourgeoisie, contre son allié,
le révisionnisme. 37



35



36

37

Les aventures de l'Idée (sur " Intolerance "), 1

par Pierre Baudry

Quelques préliminaires incontournables

Dans l'introduction du texte collectif consacré à *Young Mister Lincoln* (CdC 223), il était indiqué avec précision que la lecture du cinéma américain classique alors inaugurée n'élirait pas les films à examiner en fonction d'une valeur d' « impérissables chefs-d'œuvre ».

Pourquoi, alors, un travail sur *Intolerance ?*

On en donnera ici cinq raisons :

1) Parce que, justement, *Intolerance* est universellement pensé comme chef-d'œuvre du cinéma, un des plus beaux, un des plus grands de son histoire.

Il s'agit donc, non bien sûr de répéter ou de nier la thèse en question, mais de marquer une fois de plus, à un des endroits où elle est le plus prégnante, l'abandon de cette problématique. Mais l'abandon d'une problématique n'est pas sa dénégation, ou son refoulement : elle risquerait de réapparaître là où on s'y attend le moins, et de la manière la plus désastreuse.

Aussi faut-il souligner d'ores et déjà deux points importants :

— d'un strict point de vue historique, il n'est pas question de nier l'importance d'*Intolérance :* au contraire, il faudra définir son rôle de « film formateur » ;

— si l'on interroge ici l'histoire du cinéma, ce n'est pas par ambition historiciste : aussi s'agira-t-il également de chercher à marquer quelle peut être la « modernité » d'*Intolerance* ; entendons par-là non pas qu' « *Intolerance* n'a pas vieilli », mais que, puisque sa vision n'est pas, ne peut pas être, uniquement celle d'un « document », d'une trace, on devra le caractériser (ainsi que *Birth of a Nation*) comme un film *fort*, et se mettre à l'écoute de cette force.

2) Parce qu'*Intolerance* est non seulement considéré comme un chef-d'œuvre, mais aussi — ce qui, cette fois, est très rare dans les histoires du cinéma — comme un film *monstrueux,* c'est-à-dire démesuré (économiquement, esthétiquement), en dehors des règles, point-limite des « possibilités cinématographiques ».

Voir dans *Intolerance* un monstre cinématographique, c'est éviter d'avoir à marquer son ancrage historique (dans l'histoire du cinéma, des idéologies) ; qu'il s'agisse d'un film *exceptionnel,* c'est certain ; mais c'est là un statut à analyser.

3) Puisque ce travail est de « (re)lecture du cinéma américain classique » (expression qui tend à devenir ici un syntagme figé), disons que les films jusqu'à présent examinés[1] se répartissent dans une période relativement circonscrite ; analyser un film de 1916, donc muet, et de beaucoup antérieur, pourra servir à mettre à l'épreuve cette notion de cinéma américain (hollywoodien) classique, pour autant que les films de Griffith en représentent un commencement — donc, marquer l'historicité de ce classicisme.

4) Parce que, de la même manière que *Young Mister Lincoln* (bien que selon de tout autres moda-

1. *Young Mister Lincoln* (1939), *Morocco* (1930), *Sylvia Scarlett* (1934).

lités), *Intolerance* est un film dont l'écriture effectue un véritable travail sur les idéologies — tout à la fois révélant et subvertissant son projet idéologique.

5) Enfin, parce que, malgré des coups de chapeau çà et là, quelques chapitres dans les histoires encyclopédiques et une ou deux brochures, les textes français sur David Wark Griffith manquent quasi totalement. Il n'est pas question ici, soulignons-le, de remplir une case vide du commentaire critique comme panthéon, mais, puisque le rôle nodal du cinéma griffithien dans l'histoire du cinéma est souvent désigné (par allusion), de donner des éléments de définition de ce rôle[2] (selon des exigences réglées par le marxisme-léninisme et la psychanalyse).

Trois évidences aveuglantes

Tout cela oblige à ré-interroger trois jugements qui, pour être évidents, ne manquent pas de recouvrir des équivoques et des difficultés ; résumons-les en une phrase : « *Intolerance* est un film américain muet de D.W. Griffith ».

Cela doit nous faire problème ; en effet :

Intolerance, film muet :

Nous voyons obligatoirement les films muets dans la *rétrospection* du cinéma sonore. Voir un film muet exige une mise en condition, une adaptation au silence dont il serait illusoire de croire qu'elle annule véritablement cette *étrangeté* : même si l'on arrive à annihiler la gêne, on ne cesse pour autant de penser ces films comme muets. Or, si l'histoire du cinéma nous apprend que, à cette époque, on pouvait ressentir le *manque du son*, celui-ci n'en était pas moins admis comme général et institutionnel. Tandis que la seule institution qui puisse nous cautionner ce manque, est celle du *musée*. D'où le fait que le silence des cinémathèques semble inciter au fétichisme cinéphilique (et élitique).

On sait d'ailleurs que ce silence est artificiel, qu'un pianiste, ou un orchestre entier, jouait dans les salles pendant les projections[3], et qu'il serait passablement réducteur de croire que cet accompagnement eût pour seule fonction de couvrir les bruits de la projection[4].

Les musiques additionnelles, composées par Claude Bolling et autres pour la ressortie récente de certains films muets, sont encore plus leurrantes que le silence des cinémathèques : elles se donnent comme consubstantielles au film, leur redoublement expressif, lui imposent un rythme, un sens ; au contraire, les accompagnements musicaux du « temps du muet », n'étant pas contemporains au film, mais seulement à sa projection (les musiciens jouant dans la salle — donc aléa des couacs, bavures, décalages par rapport au rythme de la fiction) avaient un rôle de *supplément* esthétique au spectacle (à la différence de la bande-son actuelle, qu'on reçoit généralement comme *complément* de la bande-image).

Bref, les questions du son dans les films muets ne doivent pas être refoulées — non d'ailleurs que ces films nous soient de ce fait inconnaissables (il ne s'agit pas de tomber dans le mysticisme de l'instant-qui-passe, des périodes-révolues-donc-indicibles) : ce qui doit faire problème, pour *Intolerance* comme pour les autres, est d'avoir à penser son silence autrement que d'après une idéologie — celle, encore régnante, et installée par Hollywood dans les années 30 — du son comme complément *réaliste*.

2. Indiquons ici une bibliographie succincte et accessible en librairie :
— *D.W. Griffith : American Film Master*, by Iris Barry, with an annotated list of films by Eileen Bowser ; Museum of Modern Art, New York ;
— *Focus on D.W. Griffith*, edited by Harry M. Geduld ; Prentice Hall (Judicieuse anthologie d'articles et de chapitres de livres consacrés à DWG ; extraits d'interviews et d'articles de DWG) ;
— *When the Movies were Young*, by Linda Arvidson ; Dover (souvenirs anecdotiques de la femme de DWG) ;
— *The Movies, Mr Griffith and Me*, by Lillian Gish ; Prentice Hall (souvenirs anecdotiques de l'actrice griffithienne) ;
— *D.W. Griffith, The Years at Biograph*, by Robert M. Henderson ; Secker and Warburg (commentaires très détaillés, portant presque exclusivement sur la période 1908-1913) ;
— *Griffith*, par Jean Mitry, Anthologie du Cinéma, T. 1, p. 65-120.

3. Tantôt des pots-pourris, et des improvisations, tantôt, pour les « grands films », sur des partitions spécialement écrites — ainsi, la musique d'*Intolerance*, composée par Joseph-Carl Breil et supervisée par DWG. Quant au travail de Griffith sur le son, on espère avoir l'occasion d'y revenir :
— à propos de *Dream Street* (*La rue des rêves*, 1921), drame où la fiction est réglée par l'opposition entre deux types de musique, et tentative griffitienne de musique synchronisée avec l'image ;
— sur ses deux films parlants, *Abraham Lincoln* (*La révolte des esclaves*, 1930) et *The Struggle* (1931) ;
— sur son article *The Movies 100 years from now* (in *Colliers !*, 3 mai 1924 ; reproduit dans *Films Makers on Film Making*, Penguin), ou DWG déclare notamment :
« Je suis tout à fait sûr que quand un siècle se sera écoulé, toute idée de nos soi-disant films parlants aura été abandonnée. Il ne sera jamais possible de synchroniser la voix et les images. Cela est vrai parce que la nature même des films est de refuser non seulement que la parole lui soit nécessaire, mais appropriée. La musique — la belle musique — sera toujours la voix de l'art dramatique silencieux. Dans cent ans, on verra les plus grands compositeurs consacrer leur habileté et leur génie à créer de la musique de films. »
L'important ne sera pas de remarquer que l'histoire du cinéma lui a donné tort, mais d'analyser *pourquoi* DWG pouvait parler ainsi.
4. Cf. la citation de DWG, note précédente.

Intolerance est aussi un film américain,

d'où (soyons brefs) un autre danger : lire le film dans la rétrospection du cinéma hollywoodien postérieur, à travers Hawks, Ford, etc., qui feraient alors *masque* sur la réalité du cinéma griffithien. Une telle téléologie de l'histoire hollywoodienne non seulement tendrait à censurer d'autres généalogies (celles avec le cinéma soviétique, le roman, la Nouvelle Vague dans une certaine mesure, etc.) mais ferait disparaître ce qui n'a pas été repris de Griffith dans sa postérité, sauf à l'exhiber comme spécificité anhistorique, ou le *reste* d'une « épuration » historique.

Intolerance, enfin, est un film de D.W. Griffith,

et ici l'évidence recouvre une autre équivoque : dans une politique des auteurs, DWG occupe une place à part : celle de titan (oublié), de génie ayant miraculeusement, par la promotion du montage, *inventé* le « langage cinématographique » ; ainsi, dans la brochure de Mitry (*Anthologie du cinéma*, I, p. 68) : « Presque tous [les procédés cinématographiques] ayant eu Griffith pour créateur ou « metteur au point », on peut dire sans exagérer le moins du monde que si le cinéma doit à Louis Lumière son existence en tant que moyen d'analyse et de reproduction du mouvement (et, de ce fait en tant que spectacle et industrie du spectacle), c'est à Griffith qu'on doit son existence en tant qu'art, en tant que moyen d'expression et de signification. »

Une telle affirmation est pour le moins curieuse ; en effet

— elle rejette le cinéma de Lumière dans les ténèbres de la préhistoire (puisqu'il serait *en deçà* de l' « expression » et de la « signification » ; les commencements du cinéma sont pensés comme invention de pure technicité), et aussi celui de Méliès, de Feuillade...

— ce rejet n'est possible que par l'édification du cinéma en Essence, dont l'histoire serait la réalisation, la perfection progressives, chaque cinéaste apportant sa brique à la construction (et Griffith, lui-même, en ayant apporté plusieurs).

Mais cette perfection n'est autre que celle du « cinéma tel que nous le connaissons maintenant », c'est-à-dire qu'on constitue téléologiquement en origine ce qui n'a jamais été qu'un commencement.

(Là-dessus, je renvoie à J.-L. Comolli, *Technique et idéologie*, et à Pascal Bonitzer, *Le gros orteil.*)

Une telle valorisation des « procédés » (de la « forme ») amène à des conclusions de ce type : « A l'exception peut-être du *Lys brisé* et du *Pauvre amour* qui sont ses œuvres les plus achevées, il s'ensuit que les films les plus riches et les plus complexes de DWG, tels que *Naissance d'une nation* et *Intolerance*, pêchent par un manque d'équilibre constant entre la forme et le fond. Si remarquable soit-elle, la forme, encore précaire, s'avère incapable le plus souvent de dominer les sujets immenses qu'on lui demande d'exprimer »[5], ou, inversement, à la thèse la plus courante, que sa « forme » fait la grandeur du film, malgré le confusionnisme complet des intentions et des contenus, qu'on considère alors comme négligeables.

Il est certain que DWG doit être crédité de beaucoup d'inventions[6] ; mais l'aspect important de cette multitude d'inventions n'est pas qu'elles aient été faites par le même homme ; les procédés cinématographiques ne tombent pas du ciel : elles représentent (ponctuellement sur DWG) une *transformation* de la fiction cinématographique en tant que telle, c'est-à-dire, grossièrement, un *déplacement* (qui n'est nullement un « dégagement ») de son statut intertextuel : ce que les courts-métrages de DWG opèrent, et *Intolerance* réarticule, c'est, approximativement parlant, la formation d'une batterie rhétorique[7] travaillant le cinéma à des effets analogues, non plus à la photographie et au théâtre, mais au *roman*[8].

Aussi, les questions à poser à ce propos sont-elles plutôt celles-ci : quel est le travail de DWG sur le cinéma, avant/pendant (/après) lui, et quels en sont les effets idéologiques et textuels ? Pour *Intolerance*, il ne sera donc question ni de « chef-d'œuvre résumant tout l'art de Griffith, alors à son apogée », ni d'un primitivisme de la forme, mais de contradiction entre l'idéologique et le textuel.

La Wark Producing Co

Intolerance, on l'a dit, est un film « exceptionnel » du point de vue de sa production, ce, de manière d'autant plus spectaculaire que, ayant coûté extrêmement cher, il fut aussi un échec commercial presque complet ; mais le plus important est la place du film,

5. Jean Mitry, *Thomas Ince*, Anthologie du cinéma, T. 1, p. 460.
6. Ce, particulièrement dans les courts-métrages réalisés pour la Biograph ; cf. le livre de Henderson.
7. Disons « rhétorique », pour garder tant bien que mal une terminologie à référence linguistique ; on y reviendra.
8. On rapprochera cette thèse de la remarque de Brecht (*Sur l'art ancien et l'art nouveau*, in *Sur le cinéma*, p. 33) : « Ce qui est intéressant (...) et on s'en rend nettement compte dans les récits de Stevenson, c'est que, sur ce continent, l'optique cinématographique existait avant le cinéma. Ce n'est pas la seule raison pour laquelle il est ridicule d'affirmer que la technique a introduit avec le cinéma une nouvelle optique dans la littérature. *Du strict point de vue linguistique, il y a déjà longtemps que l'Europe a commencé une refonte d'après le point de vue optique.* Rimbaud par exemple est déjà purement optique. Mais chez Stevenson, l'ensemble même des processus est déjà ordonné d'une façon optique. »

son rôle nodal, dans l'histoire de la production cinématographique américaine, et dans la « construction » hollywoodienne.

DWG, ayant travaillé de 1908 à 1913 à la compagnie Biograph (membre du Trust Edison, qui comprenait également Selig, Lubin, Essanay, Pathé, Kalem, Vitagraph), y avait réalisé avec régularité des courts-métrages (deux environ par semaine), qui rapidement firent de lui un des réalisateurs les plus cotés. Or, à partir de 1912, arrivent sur le marché des Etats-Unis plusieurs superproductions européennes, tel par exemple *Quo Vadis* de l'Italien Enrico Guazzoni, aux décors et à la distribution particulièrement fastueux (le nombre de figurants y dépassait parfois le millier, alors qu'auparavant un film en employait rarement plus d'une centaine). DWG répond alors à cette concurrence en réalisant *Judith of Bethulia*, film de 4 bobines (longueur inusitée), à gros budget (35 000 dollars environ) avec des décors importants et une nombreuse figuration. Mais la Biograph, dont les films étaient distribués dans des circuits de petites salles par la General Film Co, alors que les films européens étaient exploités dans des petites salles par les Indépendants (Zukor, Lasky,...) trouve le film inexploitable à cause de sa longueur et refuse de le sortir ; après avoir supervisé l'adaptation de quelques pièces de théâtre, DWG, son contrat parvenu à expiration, quitte la Biograph et réalise, en 1913-14, plusieurs films pour la Mutual Film Corporation, tandis que le trust Edison, attaqué par la loi anti-trust du président Wilson, éclate en petites compagnies indépendantes dont la plupart périclitent rapidement, ou sont absorbées par les Indépendants devenus très puissants, et qui petit à petit forment eux-mêmes des trusts sans pour autant être inquiétés par la loi.

En 1914, DWG entreprit de réaliser *Birth of a Nation*, financé par l'Epoch Film Co, société de production montée pour la circonstance par Harry Aitken, un des directeurs de la Mutual. Le film coûta 110 000 dollars (de l'époque), dont un quart fut fourni par Aitken, et le reste par des actionnaires divers ; le budget ayant été dépassé de 10 000 dollars environ, le surplus fut fourni par Griffith, quelques-uns de ses collaborateurs et (semblerait-il) par des membres du Ku-Klux-Klan.

Le film (qui ne fut pas interdit, pourra-t-on supposer, parce que le président Wilson ne désirait pas s'aliéner les voix du Sud pour sa réélection imminente) eut un succès commercial gigantesque, dû certainement à son caractère scandaleux ; les recettes atteignirent quelque chose comme 15 millions de dollars, et rapportèrent aux actionnaires de l'Epoch Film vingt fois les sommes engagées (Griffith, quant à lui, toucha un million de dollars en un an).

Un tel bénéfice ne pouvait qu'attirer l'attention des grands financiers sur le cinéma : Aitken, en juillet 1915, s'allie à Kessel et à Bauman (directeurs de la New York Pictures Co, et produisant les films de Thomas Ince — Kay-Bee Productions — et de Mack Sennett — Keystone Comedies —) pour former la Triangle, société de production commanditée par Rockefeller (et dont DWG dirige l'une des trois branches, la Triangle Fine Arts). Conséquence du succès commercial de *Birth of a Nation* : bien qu'ayant sous contrat nombre d'acteurs ou d'actrices célèbres ou promettant de le devenir, ce sont Ince, Sennett et Griffith, réalisateurs et superviseurs, qui sont considérés comme les valeurs les plus sûres.

Tandis que Th. Ince tourne *Civilisation*, DWG, qui avait entre temps réalisé un long métrage (*The Mother and the Law*) en suspend la sortie, et monte, avec l'aide de Aitken, la Wark Producing Co., filiale de la Triangle ayant pour fin de financer la réalisation d'*Intolerance*. Du strict point de vue économique, ce film correspond à deux exigences principales :

— répéter, voire dépasser, le succès de *Birth of a Nation* ;

— répondre, dans le cinéma américain, à la concurrence des superproductions italiennes (les rapports entre l'épisode babylonien et *Cabiria*, de Giovanni Pastrone, ont été maintes fois remarqués).

Griffith lui-même, investissant ses gigantesques bénéfices de *Birth of a Nation*, fut le principal commanditaire de la Wark Producing Co., les autres étant Aitken (appuyé par Rockefeller) et divers particuliers. Le budget du film n'a jamais été connu avec précision ; avec Seymour Stern[9], on donnera les chiffres approximatifs suivants (sans compter les 250 000 dollars dépensés pour la publicité et l'exploitation) :

— plus d'un million de dollars pour la réalisation de l'épisode babylonien ;

— 300 000 pour la Passion du Christ ;

— 250 000 pour le massacre de la Saint-Barthélemy,

ce qui, en incluant le coût de *The Mother and the Law* — intégré au nouveau projet — et les frais divers, monte le budget à 1 750 000 dollars environ (c'est-à-dire, approximativement, l'équivalent de 12 millions de Francs actuels)[10].

Rappelons que le budget moyen d'un film à cette époque gravitait autour de 20 000 dollars. Il s'agit donc là, on le voit, d'une entreprise gigantesque, d'au-

9. Cf. *An Index to the creative work of D.W. Griffith*, in Sight and Sound, 1946-47.

10. Quelques exemples de la « ventilation » :
— presque 100 000 dollars pour la figuration de la chute de Babylone (qui se monta à 16 000 personnes, tandis que la Saint-Barthélémy en eut 2 500 et la Passion du Christ 3 500) ;
— 360 000 dollars de location de costumes ;
— 300 000 dollars de matériaux de construction pour les décors.
Le décor de l'épisode babylonien est particulièrement célèbre : construit petit à petit, sans plan déterminé, il

tant plus exceptionnelle, on l'a dit, que, pour des raisons qu'on analysera plus loin, le film, après un mois de succès en exclusivité à New York, se solda par un fiasco commercial tout aussi impressionnant — au point que la Triangle, en ruines, disparut à la fin de 1917, et que Griffith, qui reprit la plupart des dettes du film à son compte, mit plus de sept ans à les rembourser.

On pourra se demander pourquoi Rockefeller, commanditaire de la Triangle, ne l'a pas renflouée. On en verra plusieurs raisons :

— la grève sanglante de *The Mother and the Law,* l'épisode d'*Intolerance* tourné avant la formation de la Triangle, n'est pas sans présenter des analogies[11] avec celle où, en 1913, des mineurs de la Colorado Fulland Iron « furent sauvagement assassinés à Ludlow par des tueurs à la solde du Magnat », à la suite de quoi « John D. Rockefeller Jr. dut comparaître devant une commission d'enquête du Congrès »[12]. On imagine mal en effet un magnat donnant son soutien financier à une entreprise qu'il pouvait prendre pour une attaque directe ;

— plus généralement, on peut supposer que le « progressisme » d'*Intolerance excède* le pacifisme que professait alors, avant l'entrée en guerre des U.S.A., le groupe financier ;

— de toute manière, au moment de la mort de la Triangle, une fois les Etats-Unis entrés dans la guerre mondiale (avril 1917), un cinéma pacifiste comme celui d'*Intolerance* (ou de *Civilisation*)[13] ne représentait plus aucun intérêt *politique* pour les banques et les grands industriels. Renflouer la Triangle et la Wark Producing Co., eût été une perte sèche.

Ce qui est important, et c'est à ce titre, aussi bien, qu'*Intolerance* « fait date » dans l'histoire de l'industrie du cinéma, c'est que le film a appris aux financiers que si le cinéma peut permettre d'énormes bénéfices, et que donc ils ont intérêt à y investir des

atteint, pour la salle du Festin de Balthazar, un kilomètre et demi de profondeur ; les murailles de la ville étaient hautes d'une centaine de mètres, et larges d'une dizaine. Après le tournage, et l'échec commercial du film, la destruction de ces décors gigantesques fut jugée trop coûteuse, si bien qu'une grande partie d'entre eux demeurèrent debout, inutiles (jusqu'à ce que Cecil B. DeMille les fasse restaurer pour *Les Dix Commandements,* et que Walt Disney en utilise les fondations pour ses studios).

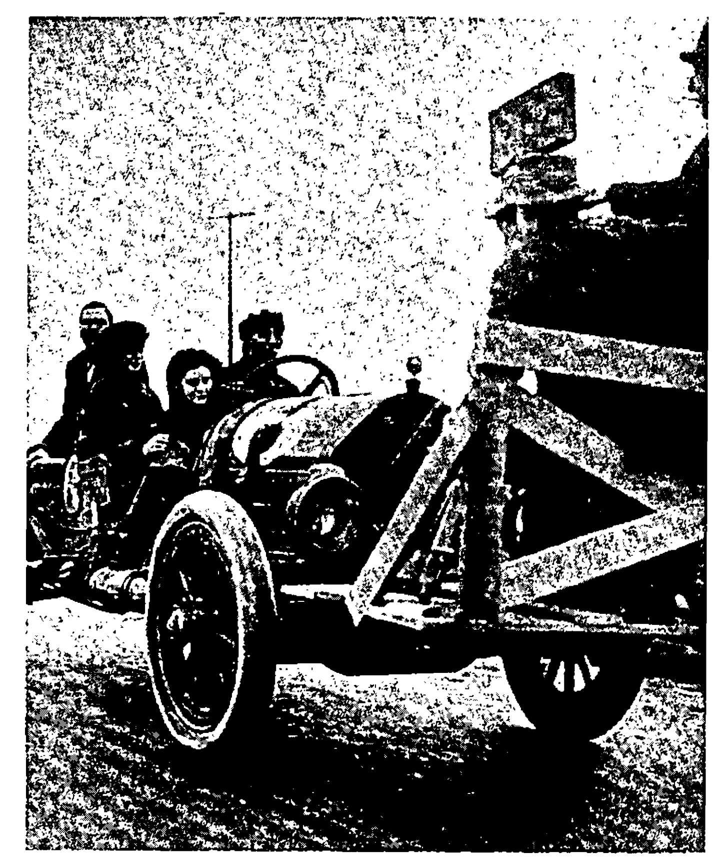
11. Comme le note Sadoul, *Histoire générale du cinéma,* III, 2, p. 168.

12. Daniel Guérin, *Où va le peuple américain,* cité par Sadoul, loc. cit.

14. Le cas de *Civilisation* est relativement différent, dans la mesure où ce film fut re-monté pour son exploitation européenne, dans des versions cette fois flattant les chauvinismes nationaux.







En haut : les remparts de Babylone ; au centre : la construction du décor babylonien sur Sunset Boulevard ; en bas : tournage de la poursuite de l'épisode « moderne » d'*Intolerance* (à la caméra, Billy Bitzer, à sa droite DWG).

capitaux importants — le succès de *Birth of a Nation* *coïncide* avec la montée des Producteurs Indépendants, commandités par les grandes banques[14] et marque la fin de l'époque « artisanale » de la finance cinématographique — ils apprennent également que la production d'un film comporte aussi des risques : c'est à partir de l'échec d'*Intolerance* que la production cinématographique considère le réalisateur non plus comme « l'artiste à qui on fait confiance » (cf. DWG dirigeant la Triangle Fine Arts) mais comme un employé dont on utilise les talents, et dont on contrôle les extravagances.

Birth of a Nation, intéressant les banques à la production, avait marqué l'essor de l'industrie capitaliste américaine ; l'échec commercial d'*Intolerance* les incite à se donner des garanties.

Populisme et pacifisme

« La compatissante morale des films / de Griffith / ne dépasse jamais le niveau d'une stigmatisation chrétienne de l'injustice humaine, et jamais dans ses films ne retentit la protestation contre l'injustice sociale. Dans ses films, il n'y a ni appel ni lutte. (...) Dans ses œuvres thématiquement plus douteuses (...) cela devient une philosophie métaphysique sur la pérennité des principes du bien et du mal (*Intolerance*). (...) Enfin, dans ses films odieux (il y en a), nous voyons Griffith, franc apologiste du racisme, dresser un monument de celluloïd à la gloire du Ku-Klux-Klan (*Naissance d'une Nation*). »[16]

Une telle description d'Eisenstein nous incitera à questionner l'*opposition* (aporétique, souvent pratiquée) de ces deux films : d'un côté un film raciste et réactionnaire, de l'autre un film progressiste. Nul point commun, dès lors, entre les deux, sinon les « procédés cinématographiques ». Une théorie des idéologies ne trouve pas là son compte. Non qu'on doive pleurer l'absence d'une unique thèse griffithienne qui serait ressassée tout au long de ses œuvres par l'Auteur : car finalement l'opposition entre *Birth of a Nation* et *Intolerance* tend vers cette question-ci : comment est-il possible qu'un même individu fasse coup sur coup deux films idéologiquement aussi antagonistes ?

Cette question, donc, est leurrante :

— elle met les films dans les deux plateaux d'une balance, au lieu d'interroger, de l'un à l'autre, un rapport de causalité (à définir) ;

— elle fait fi de leurs déterminations proprement politiques et historiques ;

— plus précisément, elle masque, par le terme rapide de « progressisme », les contradictions qui gisent dans *Intolerance* (de même que, tout autant, « racisme » et « réaction » font écran dans *Birth of a Nation* : « C'est raciste mais c'est beau » — Mais de *quel* racisme s'agit-il ?)

— Elle tend à jouer un film contre l'autre : *Birth of a Nation* pour sa *violence* (malgré le racisme), ou *Intolerance* pour son progressisme.

— Enfin, puisqu'il faut chercher l'unité d'une idéologie à travers deux produits contradictoires (on n'aura pas avancé de beaucoup en notant que DWG était un bourgeois d'origine sudiste), elle n'est pas à trouver à ce niveau, mais dans l'inscription et le travail d'idéologèmes tels que l'histoire, le sexe, l'individu, la religion, etc.

Quels sont les rapports de causalité de *Birth of a Nation* à *Intolerance ?* La sortie du premier, épopée à la louange du Ku-Klux-Klan, adaptation de deux romans du Reverend Thomas Dixon[17], provoqua un scandale, pour ses thèses violemment racistes[18] (il surprit même beaucoup de gens du Sud par son extrémisme). Les Noirs y sont présentés comme des brutes lubriques et (/ou) irresponsables (à moins d'être des « bons nègres »).

« L'opinion publique », comme on dit, s'émut. Des manifestations contre le film eurent lieu, avec des bagarres et des victimes, dans les grandes villes américaines. Le film fut interdit dans certaines petites villes (« pour éviter les troubles »). Les organisateurs et journaux libéraux multiplièrent les articles et pam-

14. Pour la Triangle, le groupe Rockefeller. Citons comme autres exemples la maison Morgan, et la banque Kuhn, Loeb and Co, pour la Paramount (1916), DuPont de Nemours et la Chase National Bank pour la Goldwyn (1918).

16. Eisenstein, *Dickens, Griffith et nous*, CdC 233, p. 18.

17. *The Clansman* et *The Leopard's Spot*. Citons deux passages de la préface de *The Clansman* (1904) : « Comment le jeune Sud, conduit par l'âme réincarnée des « clansmen » de la vieille Ecosse, ressuscita sous ce couvert, brava l'exil, l'emprisonnement et une mort infamante, et sauva la vie d'un peuple, tout cela forme un des chapitres les plus dramatiques de l'histoire de la race aryenne. » « Je crois avoir, dans ce roman, conservé à la fois la lettre et l'esprit de cette période remarquable — les hommes, qui furent les protaganistes de ce drame d'une revanche sauvage, à laquelle j'ai mêlé une double histoire d'amour, sont des personnages historiques. J'ai seulement changé leurs noms sans prendre aucune liberté avec aucun fait historique. »

18. *Birth of a Nation* est *effectivement* raciste, quelque pauvre dénégation qu'on puisse présenter à cet égard : « Bien que ce film ne soit pas à proprement parler « raciste » comme on l'a dit trop souvent, il est certain que Griffith, par son éducation sudiste, le rendit entièrement favorable aux idées de Dixon, qui militait contre l'abolitionnisme. Le feu de ses convictions donna une force brutale à certains épisodes qui montrent les Noirs sous un jour qui frise parfois l'indécence. » (Mitry, loc. cit., p. 85.)

phlets[19], les politiciens s'en mêlèrent, utilisant le scandale du film comme thème de leur propagande électorale.

DWG, semble-t-il, tomba des nues : démocrate, il se considérait comme progressiste... Or il se faisait taxer de réactionnaire raciste. Aussi, tout en mettant en avant un certain nombre de *dénégations*[20], il supprima 170 plans du film, et écrivit une brochure qu'il édita à ses frais : « The Rise and Fall of the Free Speech in America ».

Cette brochure est importante pour la mise en lumière du cinéma griffithien, et particulièrement d'*Intolerance*, dans l'histoire des idéologies au cinéma ; en effet :

— DWG s'y défend, de manière individualiste, contre les attaques de *Birth of a Nation*, et les demandes d'interdiction du film, en invoquant la liberté d'expression : légalement, en relation avec la Constitution des Etats-Unis ; dans l'esprit, comme un principe démocratique inaliénable, dangereux à mettre en péril[21].

— Il prétend que, de toute manière, la censure n'a pas à s'exercer sur un film *tant qu'il est moral*.

— Il répète un des principes fondamentaux de l'art bourgeois :

— l'objet de l'art est de glorifier la Vertu, et pour cela il lui est nécessaire de « dépeindre aussi le vice »[22] ;

— que, donc, dans la dramaturgie griffithienne, « le contraste entre le vice et la vertu est une règle théâtrale fondamentale... La suppression du traître détruira le théâtre. »

— Il revendique le mot d'ordre de l'art bourgeois classique : Instruire en divertissant : « Le cinéma constitue en fait une presse par l'image qui remplit de façon moderne, distrayante et instructive, toutes les fonctions de la presse écrite » ou « ... le cinéma peut, sans aucun frais, révéler ces vérités au monde entier, tout en divertissant les masses. »

— Mais de quelle instruction s'agit-il ? (La question : quel divertissement ? est par contre entièrement absente de la brochure de DWG) : c'est là que le cinéma griffithien prend pour nous sa force idéologique[23]. Le rôle de l'art est d'être éducatif, non pas tant quant à la Vertu, ou à la Nature Humaine, mais quant à *l'histoire* : « les éducateurs les plus éminents de ce pays nous ont poussé, nous producteurs, à abandonner le style burlesque (slap-stick-comedies), les romances « fleur bleue », les imitations des magazines à quatre sous et à puiser notre inspiration dans le domaine historique. Bien des fois, ils nous ont affirmé que le cinéma peut imprimer dans l'esprit d'un peuple, autant de vérités sur l'histoire, en une après-midi, que des mois entiers d'études. Comme un théologien éminent a dit à la foule : « Il enseigne l'histoire à la lueur de la foudre. » Nous aimerions beaucoup faire cela. »

Telle est bien la continuité qui se manifeste de *Birth of a Nation* à *Intolerance* : il y est question de l'histoire en tant que telle. L'un comme l'autre engagent une idée de l'historique en tant qu'historique, et cherchent à mettre cette notion à l'œuvre d'une position idéologique-politique[24].

— Il va de soi que cette promotion de l'Histoire (même à l'époque de DWG, elle n'est pas neuve), doit être interrogée : à quoi cela sert-il de *mettre en scène* l'Histoire ? Citons deux passages de la brochure[25] :

« Les nations d'aujourd'hui sont le résultat des expériences des nations du passé. Chaque être humain est déterminé par ses propres expériences. Si tous nos contemporains recevaient une réelle éducation et connaissaient l'histoire du monde depuis le commencement des temps, les guerres ainsi que la peine capitale seraient abolies. Les péchés favoris de l'Amérique : la haine, l'hypocrisie, l'intolérance, s'en trouveraient fortement amoindris ; c'est l'ignorance qui est la cause des terribles vagues de haine qui ont donné naissance aux nombreuses guerres et meurtres politiques ou religieux, parmi bien d'autres causes. C'est la raison de l'enseignement de l'histoire. Nous

19. Citons les articles d'Oswald G. Willard dans *The Nation*, de Francis Hackett dans *New Republic* et le pamphlet *Fighting a vicious film : Protest again « The Birth of a Nation »*, édité par la Boston Branch of the National Association for the Advancement of Colored People.
20. Ce qui n'est d'ailleurs pas si absurde : le Sud était une région à majorité démocrate, dont le programme était sur de nombreux points plus « à gauche » que celui des républicains.
21. Ex. : « Les provocateurs furent les esclavagistes blancs qui poussèrent les Noirs à commettre leurs excès afin de susciter la réaction. C'est cela que j'ai voulu montrer. J'avoue l'avoir simplement suggéré, car si je l'avais réellement montré, mon film aurait été interdit. De toutes façons, les événements décrits sont inspirés par des faits authentiques consignés dans des rapports qui datent de l'époque même. Je ne vois pas pourquoi on m'empêcherait de les illustrer. Quant à mépriser les Noirs, cela me serait difficile : j'ai passé toute mon enfance avec eux. » (DWG, cité par Mitry, loc. cit., p. 86.)
22. « La censure est bureaucratique et essentiellement étrangère à l'idée de la démocratie américaine. La censure est susceptible de tromper chaque fois que des imbéciles sans scrupules choisissent d'en abuser. Interdisez la liberté d'exprimer son opinion et vous fermez la soupape de sûreté. La censure est une violation directe de la garantie constitutionnelle de la liberté d'expression. »
23. « Nous n'avons aucun désir de présenter des actes ou des propos obscènes ou indécents, mais nous demandons, comme notre droit, la liberté de présenter le sombre côté du Mal par rapport à la luminosité éclatante de la Vertu — la même liberté qui est consacrée à l'art d'écrire, cet art auquel nous devons la Bible et les œuvres de Shakespeare. »
24. On notera cependant, entre les deux films, une différence importante : la notion sert, dans *Birth of a Nation*, à l'articulation d'une *thèse* idéologiquement indépendante ; dans *Intolerance*, au contraire, c'est elle-même qui est en jeu dans la production de sens du film : on dira ici, dans une première approximation, qu'*Intolerance* ne fait rien d'autre que *produire* cette notion ; *Intolerance* est autant un film *sur* l'histoire qu'un film « d'histoire ».
25. On devrait, en fait, la citer dans son entier. « Je dois noter au passage que le texte de DWG a été traduit en collaboration avec Catherine Grenier.)

obligeons nos enfants à passer de nombreuses années à l'école. Au moins quelques mois de cette éducation normale sont consacrés à l'étude de l'histoire. Six films donneraient à ces élèves une plus grande connaissance de l'histoire du monde que celle retirée par des études complètes. De plus, la majorité de ceux qui n'ont pas le temps d'étudier, pourrait en quelques heures, grâce au cinéma, acquérir une connaissance excellente de l'histoire du monde, depuis ses débuts. La valeur de l'histoire vient de ce qu'à travers nos expériences et nos fautes, elle nous permet d'affronter l'avenir. »
et : « La tolérance devant ainsi laisser la place au savoir, la profonde monotonie de l'existence sans joie de millions de personnes étant éclairée par cet art nouveau : deux des causes principales rendant la guerre inévitable seraient supprimées. Le cinéma est le plus grand antidote de la guerre. »

Ce que DWG énonce ici, c'est donc la vieille thèse idéaliste que l'enseignement de l'histoire sert à en corriger les erreurs ; et même : que l'histoire elle-même n'est qu'une suite d'erreurs, répétées ou corrigées : le progrès historique est un progrès moral.

Aussi DWG pense-t-il en termes de *vertu* les rapports sociaux, ainsi qu'un phénomène qui, pour un progressiste de ce type, en 1914-16, *doit* faire problème (et ne peut apparaître que comme une calamité, une dé-raison) : la guerre (européenne).

Pour DWG, l'histoire est bien l'histoire des rapports sociaux : c'est ce que marque *The Mother and the Law*[26], dont le projet est d'instruire sur les causes des « malheurs sociaux » contemporains. DWG « prend parti », en désignant un *vice* des riches comme cause d'une rupture de l'ordre social (ordre préalablement donné comme harmonieux, « naturel » sinon immuable). On pourrait avoir l'impression, ici, que la problématique griffithienne, abstraite et moraliste, n'a aucun rapport *politique* avec la réalité américaine de 1910-17. Il n'en est rien : cette période est aux Etats-Unis celle d'une lutte de classes aiguë, à laquelle la grève du film de DWG fait écho : les grèves les plus violentes, dès 1912, se multiplient, organisées pour la plupart par les syndicats des International Workers of the World[27] ; pendant la guerre, le coût de la vie américaine augmente énormément, sans être suivi d'une hausse des salaires importante.

The Mother and the Law prend ses sources fictionnelles de deux événements de cet ordre : d'une part, de l'affaire Stielow, gréviste accusé de l'assassinat de son patron, et dont l'exécution fut par quatre fois suspendue in extremis, avant que finalement le (vrai) coupable se dénonce ; d'autre part, d'un rapport (de la Federal Industrial Commission) d'enquête sur l'assassinat, par une milice à la solde de leur patron, de 19 grévistes, ouvriers d'une usine de produits chimiques, qui réclamaient une augmentation de salaires.

Bref, pas plus que nos *Z*, *Sacco et Vanzetti*, et *Affaire Mattei*, *The Mother and the Law* (et *Intolerance*) ne tombent pas du ciel ; mais aussi, de même, elles n'arrivent pas seules[28] : la même période voit fleurir aux Etats-Unis les populistes et ouvriéristes : citons *The Man with an Iron Heart* (production Selig, 1915 ; l'homme en question est un patron tueur de grévistes), *Out of Darkness* (production Lasky, 1915 ; les ténèbres sont les conditions de travail dans une usine de conserverie) ou *The Bruiser* (prod. Mutual, 1916 ; sur les provocations patronales à l'intérieur des syndicats) ; tous décrivant la situation sociale comme « vicieuse », « indigne », pour cause d'une *inhumanité des patrons*.

L'autre ancrage politique d'*Intolerance* est la guerre européenne, que, comme toutes les guerres, DWG, progressiste et chrétien, vit comme un *scandale moral :* on l'a dit, *Intolerance* est un film pacifiste. La position politique de DWG, ici encore, ne diffère pas de beaucoup de celle de tous les démocrates — Wilson fut réélu sur le slogan « Il nous préservera de la guerre » — et des grands banquiers et industriels (tel Rockefeller, commanditaire de la Triangle) qui, dès le début de la guerre en Europe, avaient trouvé là l'occasion d'énormes bénéfices par prêts et ventes de matériel aux Alliés.

Aussi observe-t-on, dans le cinéma américain, toute une série de films vantant la neutralité et la paix ; par exemple *Civilisation* (1915) de Thomas Ince (qui décrit les horreurs de la guerre, et montre le Christ réincarné prêchant la paix au Kaiser) ou *War Brides*, de Maurice Tourneur (1915).

On devra donc, dans le pacifisme et le populisme d'*Intolerance*, film qui se termine par l'évocation idyllique d'une « paix éternelle » et d'un « parfait amour », voir l'inscription historique d'une position politique[29].

Il s'agit maintenant d'analyser la structure de la fiction d'*Intolerance* et le système *combinatoire* par lequel elle articule et travaille cette série d'inscriptions politiques et idéologiques[30], sur le principe, puisque au début on a parlé d'Auteur, de la Somme cinématographique.

Pierre BAUDRY (A suivre).

26. A ceci près que ces rapports, dans le film, ne sont pas donnés comme *historiques* ; c'est là sans doute le manque que l'inclusion de ce long-métrage dans *Intolerance* entend corriger.
27. Syndicat radical, opposé à la réformiste American Federation of Labour.
28. On parle ici de *The Mother and the Law* comme d'un film relativement distinct d'*Intolerance* ; rappelons que, tourné préalablement, il fut enfin, après l'échec d'*Intolerance*, re-monté pour être exploité séparément.
29. Mais non, comme pour *Civilisation*, de manière démagogique et propagandiste.
30. Et là se verra justifié l'hegelianisme du titre de cet article.



Intolerance (en haut : la Passion ; en bas : la Saint-Barthélémy).

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

Les Visiteurs

THE VISITORS (LES VISITEURS). Film américain en couleur et en super-16mm gonflé en 35 de Elia Kazan. **Scénario** : Chris Kazan. **Images** : Nick Proferes. **Son** : Dale Whitman, Nina Shulman. **Montage** : Nick Proferes. **Interprétation** : Patrick McVey (Harry Wayne), Patricia Joyce (Martha Wayne), James Woods (Bill Schmidt), Chico Martinez (Tony Rodriguez), Steve Railsback (Mike Nickerson). **Production** : Chris Kazan, Nick Proferes, 1972. **Distribution** : Les Artistes Associés. **Durée** : 1 h 30 mn.

1

Deux soldats américains violent et tuent une jeune vietnamienne qui est peut-être une vietcong. Un troisième les dénonce : ils vont en prison. Les mêmes, démobilisés, aux USA : l'un d'eux viole la jeune femme de celui qui les a dénoncés.

Difficile de dire si la jeune vietnamienne était une vietcong. Le réel étant ambigu et les jaunes se ressemblant tous. Difficile aussi de dire si elle a aimé être violée : on ne lui en a pas laissé le temps.

Inversement, la jeune américaine se donne comme pacifiste, « radical » : elle ne cesse de protester contre la guerre du Vietnam, elle appartient vraiment à l'autre bord, à l'opposition intérieure. C'est du moins ce qu'elle croyait avant qu'elle ne soit « visitée ». On peut avancer qu'être violée ne lui a pas déplu, la preuve en est qu'elle se serait bien donnée pour rien. D'ailleurs, elle jouit, c'est évident.

Ce premier parallèle n'a échappé à personne (quoique personne n'ait rien su en tirer). Il en est un second auquel la critique bourgeoise et libérale — dans son immarcescible bêtise — se devait d'être aveugle.

D'un côté, Elia Kazan, organisateur démoniaque d'un suspense extrêmement efficace, enferme le spectateur dans *son* piège, lui dit deux ou trois choses dérangeantes, lui fait subir (le rend complice d') une violence longuement distillée.

De l'autre, la critique bourgeoise, progressiste, antifasciste, celle qui s'oppose à l'impérialisme américain ou celle qui pleure aux malheurs de la guerre, se met à vaciller devant ce film-qui-est-le-réel-même, assez bien ficelé pour apparaître à tous et sans que cela fasse problème comme une conséquence directe de la guerre du Vietnam. Encore une fois, c'est la réalité qui critique...

Le temps d'un viol, la femme oublie ses convictions, le temps d'une projection, les critiques oublient qu'ils sont « de gauche ». Drôles de convictions et drôle de gauche, nous dit Kazan (*dont c'est la thèse*), qui mettent un point d'honneur à être délicieusement « dérangées ». Car que lit-on ? « *On sort déprimé mais chapeau bas* » (G. Jacob), « *Vous êtes coincé, le film ne vous lâchera plus* » (J.-L. Bory). On a félicité Kazan d'avoir su mettre les points sur les i : les femmes et les hommes de gauche, *c'est naturel*, se laissent toujours avoir.

2

La bêtise de la critique ne tombe pas du ciel. Incapable depuis toujours de prendre un réel recul (critique, théorique, politique) par rapport au modèle hollywoodien, encore toute occupée à pousser ses cris de jouissance, comment pourrait-elle évaluer correctement ce qui, dans un produit comme *Les Visiteurs*, *semble* marquer une rupture par rapport à ce modèle ? Ayant toujours sous-estimé la règle, comment ne surestimerait-elle pas l'écart, l'exception ?

Premier leurre : un cinéaste américain célèbre tournant en 16 mm, chez lui et dans la neige, ne peut pas faire de films réactionnaires. A lire le frivole Chapier (auteur par ailleurs de *Salut Jérusalem*), on voit bien que la rupture de Kazan avec le carcan de la grosse production est pensé *analogiquement* comme progressiste. Du coup, on ne sait plus où donner du cœur : caractère familial de l'entreprise, acteurs non-professionnels, humilité de l'Auteur surpris à travailler sans filet, chez lui, etc.

Second leurre : l'habituel « courage » de Kazan le pousse à faire un film sur/en marge de/ à propos de (on ne sait pas au juste) la guerre du Vietnam, guerre dont on sait bien que rien ou presque ne transparaît sur les écrans américains, Kazan est alors crédité d'une autre rupture, d'un autre progrès : il rompt avec les limites et les conventions du « film de genre » (par ailleurs assez moribond). Alors que dans un film de guerre classique (comme *Les Bérets Verts*), ce qui justifie la guerre en dernière analyse, c'est l'existence de

la rubrique « film de guerre », dans un film moderniste comme celui de Kazan, le référent (la caution sans laquelle le spectateur investirait à vide, à perte) subit une transformation : il devient concret, historique. Il n'est plus intérieur au « genre », au cinéma, il vient en droite ligne de la pratique sociale.

Conformément à son principe qui veut que tout courage ait son revers de lâcheté, Kazan a bien compris que placer son film tout entier à l'ombre d'un référent aussi écrasant (et pour les Américains : actuel, traumatique, passionnel) que la guerre du Vietnam était paradoxalement le meilleur *abri*. En faire le dehors monstrueux et intimidant du film était le meilleur moyen d'écouler sa camelote, camelote qui du coup apparaît alternativement comme exemplaire et dérisoire, comme exemplairement dérisoire, partie émergée d'un iceberg supposé connu, conséquence fortuite d'un dehors d'autant plus écrasant qu'il est obstinément absent, non montré, d'un dehors qui la comprend et l'excède.

D'où l'extrême timidité, le puritanisme, de la critique tombée dans le piège, comme si *Les Visiteurs* était devenu une partie de la guerre du Vietnam, qu'on ne pouvait que le subir, et que le lire (lire le film tel qu'il est fait, pas n'importe comment, pas n'importe quand, pas par n'importe qui) était inutile ou sacrilège, que c'était escamoter la guerre. Mais cette non-lecture (signalons en revanche deux interventions lucides, de G. Lenne dans « Télérama » et surtout de Me Kiejman dans l'émission censurée de « Vive le cinéma »[1]) n'empêche pas le film de faire entendre son écœurante rengaine, de montrer à l'évidence (entre autres choses) que la politique intérieure des USA est bien conforme à sa politique extérieure. Mêmes ennemis, mêmes méthodes.

Film-sur-la-guerre-du-Vietnam-tourné-en-16 mm, *Les Visiteurs* ne renonce à rien d'essentiel de ce qui constitue le modèle hollywoodien, de ce qui en assure encore l'efficace idéologique. Ce sujet brûlant, cette technique allégée, cette soudaine position de marginal, permettent à Kazan de faire ce qui n'avait jamais été vraiment réussi : utiliser l'appareil formel du cinéma hollywoodien (et l'idéologie qu'il véhicule) comme en *connaissance de cause*, de nous proposer un modèle réduit, efficace, économique, de ce qui ne fonctionne plus très bien ailleurs (et surtout à Hollywood).

L'appareil formel : une certaine idée de la fiction, de la place du spectateur, des personnages et de la représentation, de la continuité et de la transparence, de la figuration et de l'embrayage, du visible et de l'invisible, de l'évidence et de l'ambiguïté.

En connaissance de cause : pour une cause dont le moins qu'on puisse dire est qu'elle n'est pas progressiste[2].

Et il faut être aussi naïf (naïf ?) que Maurin pour voir dans le problème Kazan *« celui d'un auteur qui, à force de mélanger les éléments contradictoires sur ses personnages finit par obscurcir une partie de son propos et de ses intentions »*. Comme si l'obscurcissement n'était pas depuis toujours le propos de Kazan ! Seul, l'extrême avachissement de la lutte idéologique qu'il ne mène pas amène le révisionniste Maurin à chercher à gagner le centre *sans le critiquer* (et à étiqueter *centre* la droite la plus sournoise).

3

Qu'est-ce qui rend possible la fiction des *Visiteurs* ? Assurément pas la guerre du Vietnam, doublement absente du film puisqu'elle n'y figure pas et qu'elle n'y fait l'objet d'aucun discours. *Les Visiteurs*, c'est l'analyse abstraite d'une situation abstraite, une auberge espagnole où l'on peut apporter son manger, quitte à en vomir.

La fiction des *Visiteurs* vient d'un *doute*, doute quant à l'identité de la jeune vietnamienne, doute que les deux soldats n'ont ni le temps ni les moyens de lever puisque « tous les vietnamiens se ressemblent », qu'ils ne portent pas leur idéologie sur leur visage. Toutes les ambiguïtés, les tromperies, les erreurs sont possibles : laisser fuir l'adversaire ou tirer sur ses alliés. Ce qui semble faire problème pour Kazan, ce n'est pas tant le viol ou l'exécution sommaire, pratiques courantes, c'est le risque de violer ou d'exécuter le « faux coupable ».

Le faux coupable : celui que toutes les apparences accablent. Nous sommes en plein cinéma hollywoodien, en pleine métaphysique. Sous les jeux de l'ombre et de la lumière, une perpétuelle desquamation fait tomber les oripeaux (quels qu'ils soient, uniformes, maillots, idées...) pour faire miroiter un au-delà, plus vrai, plus nu, plus profond, qui lui-même, etc. Mais ce que le film de Kazan nous permet de mieux saisir, c'est que cette desquamation que Bazin (cf. *L'écran du fantasme* CdC 236-37) attribuait aux seuls pouvoirs de la caméra, d'un œil qui, objectivement, voit de plus en plus, est en fait le produit d'un désir, d'une volonté, au service d'une idéologie, d'une politique. *Ce que Kazan nous prouve c'est que le fétichisme de « l'ambiguïté du réel », le naturalisme, le « comme par hasard », le vécu* exigent *ce dont ils semblent le contraire : l'intervention.*

Intervention dont il ne faut ici éluder aucun sens. Intervention au Vietnam, intervention du cinéaste : film considéré comme interrogatoire, comme torture. Si la peau de l'histoire tombe en pellicules c'est qu'on la fait

1. Cf. *infra* l'analyse de Georges Kiejman.

2. « En Amérique je suis attaché à tout jusqu'à la tradition de droite... du type John Wayne » (entretien avec C. Glayman dans « Télérama »).

tomber. Chaque pellicule tombée est un mensonge, un travesti honteux et méprisable.

La spécificité du Vietnam pour Kazan, c'est cela même et rien d'autre. Le Vietnam (comme « la nature humaine ») est clivé : il y a le bon et le mauvais, mêlés, confondus. Et si la vue ne suffit plus à faire la différence, *en temps de guerre*, il y a toujours le moyen de *faire parler*. Et puisqu'on s'obstine à porter au pinacle les cinéastes qui « font parler le réel » (sans doute pour que ce soit la réalité qui critique), renvoyons-les à ce film qui montre ce que faire parler veut dire.

On voit aussi qu'il y a peu de différence entre un Hawks (qui voulait faire un film sur la guerre du Vietnam) et un Kazan : chez le premier, le héros sait toujours déjouer les ruses de l'adversaire travesti grâce à sa subtilité ou à ses dons d'observation. Mais c'est que Hawks forclot ce que Kazan met en avant : la fascination pour tout combat s'il est inégal, pour toute inégalité si elle est « naturelle ». Ce que Kazan laisse entendre, c'est quelque chose comme : est-ce que l'on se trompe vraiment lorsqu'on viole (et exécute) sommairement ?

A cette question que bien sûr il ne pose pas (le film doit tout montrer mais ne rien dire), Kazan ne cesse de répondre. Il répond d'abord par l'intermédiaire de son tenant-lieu dans le film : le vieil écrivain. C'est un personnage considérable que les premiers plans du film nous montrent auprès d'une feuille de papier où l'on peut lire distinctement le mot « Renégat ». Kazan sait trop ce qu'il a fait et surtout, sait trop qu'on le sait, pour avoir laissé cette marque en toute innocence. Il faut croire au contraire que cette inscription joue comme quasi-signature, comme aveu furtif. Depuis longtemps, Kazan ne se disculpe plus. Depuis longtemps, il essaie de prouver à ceux qui l'écoutent encore qu'ils sont — eux aussi — des mouchards en puissance, des ordures potentielles. C'est un argument bien connu que Paulhan appelait « argument des semblables » ; il consiste à dire « Vous en êtes un autre » et à ajouter à voix basse : « Donc je n'en suis pas un ».

Le vieil écrivain donc, regardant avec les deux soldats un match de football américain à la télévision, un soir que tout le monde a pas mal bu, tient un discours, l'un des rares du film, qui est comme une première réponse à la question. Il dit que la grandeur du sport tient à ce qu'on sait toujours *qui* est l'ennemi (non pas ce qu'il veut, ce qu'il pense, mais *où* il se trouve) : il suffit de regarder la couleur de son maillot. Contrairement à la vie, pleine d'apparences trompeuses et de travestis indécidables (comment s'étonner après de la torture ou de l'exécution sommaire ?), le stade offre l'image idéale d'un apartheid qui n'est qu'un jeu, d'une violence qui se donne « sainement » libre cours.

Or, ce discours n'est pas autre chose qu'une *dénégation*. C'est parce qu'il s'y accroche que le vieil écrivain est si dérisoire, que tout lui échappe, qu'il est sans cesse contraint de sublimer son désir (incestueux pour sa fille, homosexuel pour les jeunes soldats). Il lui manque d'avoir compris que de nouvelles guerres, infiniment plus perverses, rendaient ce discours encore plus naïf (aussi naïf que les westerns qu'on l'imagine écrire, affrontements nostalgiques entre blancs et indiens d'opérette).

Toute guerre aujourd'hui tue beaucoup plus que les ennemis officiels. Toute la démonstration de Kazan consistera à prouver (par l'épisode du second viol par exemple) que les balles perdues atteignent toujours des coupables en puissance.

C'est ce qui rend encore plus débile (et d'une débilité qui semble incurable) l'éloge souvent fait à Kazan d'avoir évité le « manichéisme simplet ». C'est Chapier, Cluny, Tristan Renaud, etc. qui sont simplets. Comment n'ont-ils pas vu que Kazan ne chargeait le personnage du vieil écrivain du soin de sombrer dans le manichéisme simplet que pour détourner l'attention, faire croire que lui, Kazan, est bien au-dessus de tout ça. Car ce dont il a besoin, c'est de ce thème obsolète et métaphysique, selon lequel chacun est l'agent et l'enjeu d'une lutte entre le bien et le mal, l'ombre et la lumière. Le manichéisme n'est pas évité, il est *généralisé*. Du coup tous les problèmes, y compris politiques, ne sont guère que des cas particuliers d'une règle qui est : tous bourreaux, tous victimes.

Prenons par exemple le personnage du vieil écrivain. Certes c'est une figure paternelle, déchue, disqualifiée. Cet écrivain médiocre, ce *has been*, gagne beaucoup d'argent, mais cet argent suspect (gagné à écrire des livres de guerre) lui permet de posséder une maison qui a toutes les apparences d'un havre de paix. Et lorsque les visiteurs arrivent, ils pensent que la maison appartient au jeune couple. L'image de cette insolente réussite matérielle les frappe comme elle a frappé le spectateur à qui les premières scènes du film n'ont rien caché de ce bonheur domestique. On oublie seulement de dire que le couple n'occupe la maison qu'en tant que gardiens, que la maison appartient au père. Lorsque l'oubli est réparé, c'est trop tard pour effacer l'image du bonheur idyllique des premiers plans. Le spectateur est — et c'est ainsi qu'à tous les niveaux le film fonctionne — *mis devant le fait accompli*. L'astuce de Kazan est de nous faire oublier, au moins de nous rendre difficilement imaginable, que le jeune couple, lui non plus, n'a rien, qu'il vit dans la maison du père, cette maison qui est la métonymie de l'Amérique, où, profitant de l'affection exagérée qu'on continue à leur porter, les pacifistes sont aussi les parasites (autre thème poujadiste, mais le film en regorge). Alors qu'en face, les visiteurs qui n'ont rien, dont on sait ce qu'ils ont fait mais dont on voit bien que ce sont, eux aussi, des victimes, victimes d'une société « civile » qui ne reconnaît jamais ses tueurs, qui manque de reconnaissance (d'où les habituelles larmes de crocodile versées à droite). Qui profite de qui ? Qui exploite qui ? Kazan veille à ce que tout atout dont pourrait disposer un personnage ait son revers de faiblesse.

A ce manichéisme simplet s'en substitue un autre, plus insidieux, plus radical, qui se donne toutes les apparences de l'évidence et du naturel. Les termes qui s'y font face (face à face dont chaque personnage est le théâtre — et qui dit théâtre dit coup de théâtre) c'est, par exemple : la violence et la non-violence, les actes et les idées, les bourreaux et les victimes, l'homme et la femme, l'actif et le passif. *Les Visiteurs* offre un assez bon exemple d'un constant glissement métaphorique le long de cette chaîne, chaîne dont nous n'ignorons pas qu'elle met en jeu tous les idéologèmes majeurs de l'idéologie petite-bourgeoisie fascisante[3].

(Aussi n'est-il pas suffisant de voir dans le film un document sur « *les traces laissées par la guerre du Vietnam dans certaines couches moyennes américaines* » (Maurin) si on ne lutte pas vigoureusement contre la manière spécifique dont ces couches moyennes fétichisent ces traces).

D'où deux remarques. D'abord, le poids de la surdétermination sexuelle sur chacune des oppositions de la

chaîne. Ensuite, l'importance des thèmes kazanesques bien connus : délation, reniement, traîtrise. Que les deux soient liés, c'est ce dont *Les Visiteurs* fournit la preuve. Et si le cinéma idéaliste a toujours cherché à faire jouir le spectateur de transformations toujours simulées (voir encore *L'écran du fantasme*), Kazan propose de ce simulacre l'une des images les plus radicales. Chez lui, dans ses films, l'Un ne devient l'Autre qu'en se reniant (comme Johannes devient Joe Arness à la fin de *America America*), reniement qui n'est jamais qu'une *inversion*, transformation de l'un dans son autre obscur et refoulé, toujours-déjà-là puisque participant d'un clivage inhérent à la « nature humaine ». On pourrait parler plus crûment d'inversion refoulée, refoulée et refoulante puisqu'elle se donne pour ce qu'elle n'est pas : politique. Le refoulement du politique est opéré par un refoulement du sexuel, au profit d'une érogénéisation de tous les niveaux.

Reniement, desquamation : c'est bien le même thème, la même histoire de « masques qui tombent ». Dès les premiers plans du film, tout est joué (à commencer par le spectateur), les conditions sont déjà réunies qui vont mener à la violence finale. Qu'y a-t-il dans ces premiers plans ? Au petit matin, derrière une fenêtre, un homme et une femme qui viennent de se lever : la femme écartant d'un air excédé la main de l'homme qui la caresse. On ne sait pas encore de quoi, de qui il s'agit, mais le film est déjà placé sous le signe de l'insatisfaction de la femme.

C'est une chose assez connue maintenant qu'une fiction, quelle qu'elle soit, est la mise en jeu d'un désir. Sur l'écran, dans la salle. Dans la salle : le spectateur qui attend qu'il se « passe » quelque chose. Or, Kazan commence son film par une longue description d'un bonheur conjugal, sans faille et sans histoire. Qu'est-ce qui peut bien succéder à ces images idylliques, sinon, nécessairement, le risque, le malaise, le danger, tout ce qui est *déjà* inscrit avec le geste de la main ?

Mettre le spectateur dans une position de voyeur, en faire un complice. Un complice de plus en plus angoissé, inquiet (incapable d'investir sur des personnages glissants, dérapants, ambigus) qu'il faut amener à ne plus subir le suspense mais — par réaction — à vouloir en finir avec lui, quitte à l'aggraver, le précipiter. *Les Visiteurs* est construit d'une telle manière que le spectateur doit tôt ou tard se désolidariser des personnages « positifs » (le couple) et vouloir confusément ce qui lui

3. Pour Kazan, tout décalage entre les actes et les idées est un objet de scandale, non un motif d'étude ou d'interrogation. Ce qui est en jeu dans cette idéologie fascisante, c'est le statut de ce qu'on n'ose à peine appeler ici la théorie, disons de la réflexion. Ou bien la pensée redouble exactement les actes (ou leur sert de bande-annonce : les visiteurs disent ce qu'ils font) auquel cas elle est pure redondance. Ou bien elle ne *coïncide* pas exactement avec eux (le vieil écrivain, le couple, ne font pas ce qu'ils disent et vice versa) et du coup, elle est totalement disqualifiée. L'extrême habileté de Kazan est au service d'une apologie de l'obscurantisme. On pense au Lelouch de *L'aventure c'est l'aventure*, Lelouch se donnant d'entrée de jeu comme taré (on le comprend), Kazan, lui comme renégat (on le sait).

Autre couple dont la pertinence est *intérieure* à l'idéologie en question. L'opposition violence-non violence. Non pas réflexion sur ce qui constitue la violence dans une société (et dont la violence physique n'est qu'un cas particulier, le plus spectaculaire justement), mais opposition entre la violence physique et une violence intellectuelle, insidieuse, cachée dont le modèle pour Kazan est la délation. Ce qui rend cette opposition praticable, c'est que toute violence physique a pour modèle l'agression sexuelle, toute violence abstraite a pour modèle l'impuissance.

paraît alors inévitable, le viol. Bref, le spectateur doit, lui aussi, *se renier* en cours de projection.

Il y est considérablement aidé par la scène-clé du film où Martha, pacifiste (donc) insatisfaite, parle avec le soldat dans la pénombre. Scène-clé non tant par ce qu'elle nous apprend, mais parce qu'elle réunit les conditions pour que Martha soit violée. Il faut que — *par un coup de force* — Martha renonce à accabler le soldat, admette qu'elle ne connaît rien à ce dont elle parle, et se mette à danser. Le soldat *en civil* et la femme qui vient de renoncer à ses oripeaux idéologiques. Kazan ne nous dit pas du mal du pacifisme, il ne prétend même pas qu'une femme, ayant un sexe, ne peut guère avoir d'idées, il nous montre seulement que ce sont des idées auxquelles il faut renoncer — dès qu'on tient compte de son désir.

Car que serait-il resté de la démonstration du film si Martha n'avait pas cédé ? Rien ou presque. Du coup, par simple amalgame, contiguïté, le viol, abstrait, lointain, horrible, est comme justifié, expliqué. C'est comme s'il se re-produisait, mais *au ralenti*. Quant au fameux glissement du politique au sexuel, propre au cinéma américain, Kazan pourrait (en d'autres temps, avec plus de courage, sous un autre régime politique) le formuler ainsi : tu n'es peut-être pas mon ennemi politique, mais même si je me suis trompé en te violant, tu ne vas pas me dire que tu n'as pas aimé ça : un bon Vietnamien est un Vietnamien mort. — Serge Daney.

Me Kiejman parle des « Visiteurs »

Il paraît, d'après un entrefilet récent du Monde, que M. Arthur Conte, nouveau P-DG de l'Ortf (1), étudierait la programmation de l'émission « Vive le Cinéma » (Réalisation Patrick Camus, invité Me Kiejman) « différée », comme on sait, « à cause de son ton particulier ». Nous aimerions beaucoup connaître le résultat de l' « étude » effectuée par M. Conte et ses collaborateurs de l'Office. Le « ton » en effet de cette émission (qu'il nous a été donné de voir au cours de la conférence de presse de Me Kiejman le lendemain de l'interdiction), le ton de Me Kiejman, tranche considérablement sur l'ensemble des programmes que nous offre l'Ortf. L'invité de « Vive le Cinéma » est en effet l'un des rares véritables démocrates et hommes de gauche qui aient eu l'occasion de paraître à la TV depuis longtemps, son discours sur les films (particulièrement les Visiteurs, Il caso Mattei, Tout va bien*) est l'un des rares discours lucides, politiquement et idéologiquement, qu'il nous ait été donné de lire ou d'entendre depuis longtemps. C'est la force et la vérité de ce discours, n'en doutons pas, que l'Office a voulu censurer ; il faut exiger que cette émission soit vue (on notera l'extrême discrétion des réactions révisionnistes à son interdiction : sans doute la jugent-ils trop « gauchiste »). Nous donnons ici à nos lecteurs un fragment transcrit de l'émission, qui nous intéresse particulièrement en ce qu'il s'agit, de la part de Me Kiejman, d'un démontage critique d'un film réactionnaire encensé par toute la critique (à la seule exception de J. Delmas dans « Jeune Cinéma ») pour son « progressisme », démontage dont on pourra apprécier la précision.*

1. *Et qui dit vouloir consacrer toute son attention et son énergie « aux forces de la joie et de la chanson » et « aux forces de la joie et de la distraction ».*

« Quand on est sorti de ce film, j'étais vraiment rugissant, la bave aux lèvres, et là, avec le recul, le sang-froid que donne une heure, j'essaie de restituer cette indignation que je continue à éprouver, mais je le fais avec moins de force et moins clairement. J'aurais voulu traduire deux sentiments : il faut aller voir ce film, et puis il faut fusiller Kazan en en sortant ! Alors, Dieu merci, pour Kazan en tout cas, il n'est pas là...

« C'est une tentative objective de nous intéresser aux problèmes posés par la guerre du Vietnam dans la conscience des Américains, et en particulier des jeunes Américains. Alors, pour ça, on a choisi un récit qui va être de plus en plus oppressant, mais qui est censé être impartial, c'est-à-dire faire ressortir dans le caractère de chaque personnage — aussi bien de ceux qui ont joué un rôle violent, voire tortionnaire, au Vietnam, que de ceux qui les ont dénoncés — les bons et les mauvais côtés desdits caractères. En fait, l'histoire doit d'abord être esquissée, sans la déflorer complètement. Dès les premières images, je le disais, on est pris. Grands paysages de neige, au milieu une maison solitaire, trop solitaire pour qu'on ne sente pas qu'il va se passer des choses sans que le monde extérieur puisse intervenir dans cette histoire qui va s'y passer. Derrière la fenêtre, un jeune couple : une jeune femme, en robe de chambre, et celui que nous prenons pour son jeune mari, son compagnon, qui a un bras passé autour d'elle, et qui va avoir, geste pour moi d'une importance décisive, qui est une des clés de ce qui va suivre, — qui va avoir un geste plus que tendre, qui va glisser la main dans son échancrure, et va voir en quelque sorte sa jeune épouse le repousser légèrement, avec un peu de fatigue ; et, dès les premières images du film, on peut interpréter ce désaccord entre eux comme quelque chose d'extérieur ; mais la suite va révéler que le désaccord entre eux est profond, qu'il est physique, qu'il est sexuel, et déjà est posé là le premier jalon d'une malhonnêteté. (...)

« On ne comprend pas la signification de ce malentendu entre eux, on pense que c'est dû à une fatigue normale, on n'y attache pas une grande importance, seulement par la suite, c'est ce que j'explique plus loin, la jeune femme, contre toutes ses idées, et contre tous ses sentiments naturels, va être séduite physiquement, fascinée, par le jeune sergent tortionnaire qui rendra visite.

« Il va s'en dégager une idée sur laquelle je suis revenu, c'est que la séduction, la virilité, elle est du côté de nos boys, qui violent, mais qui plaisent aussi.

« Mais une fois encore, on ne se rend pas bien compte de tout cela, cela est esquissé. Ce dont on se rend compte par contre, c'est l'arrivée combien inquiétante des deux visiteurs, qui au Vietnam ont violé gratuitement, puis exécuté sauvagement une jeune Vietnamienne de seize ans. Ces deux militaires qui arrivent vont commencer autour du couple une sorte de ballet inquiétant ; au départ, la jeune femme ne sait pas que ces jeunes gens, ces soldats du Vietnam, ces anciens compagnons d'armes de son mari, sont précisément ceux qu'il a dénoncés, et qui sont passés en cour martiale, et qui ont d'ailleurs été acquittés, grâce à un moyen de procédure dont l'armée semble user, quand elle veut justement justifier ce qu'elle est contrainte à poursuivre. Acquittés, et presque transformés en héros.

« On va voir s'installer l'angoisse, qui va se compliquer du fait qu'à côté de ce jeune couple, habite le père de la jeune femme, qui lui est un vieux romancier de l'Ouest, vieux héros qui a chanté les valeurs traditionnelles américaines, et qui va avec ces deux soldats dévoyés, et pourtant héroïsés, trouver tout de suite un contact très rapide, un contact paternel, non dépourvu d'ambiguïté. Le jeune sergent qui avait violé cette jeune Vietnamienne sera au fond le gendre qu'il aurait rêvé d'avoir, et qu'il n'a pas, parce que l'autre jeune homme, celui qui vit avec sa fille, est quelqu'un de bien pâle à ses yeux, et à vrai dire, aux yeux de Kazan aussi, j'y reviendrai dans un instant.

« Quand le sergent est couché devant le bébé on sent très bien à quel point c'est ce père-là qui pourrait se substituer à l'autre, à ce petit maigrichon grêle qui avait cru bien faire en dénonçant ses camarades. Et bien entendu cette femme qui presque provoque ce sergent tortionnaire qu'intellectuellement elle est censée mépriser, eh bien justement c'est une de ces partisanes de la paix au Vietnam, qui défilent courageusement, sans comprendre à quel point, n'est-ce pas, les vrais héros, ce sont les soldats, fussent-ils tortionnaires au Vietnam. Cette jeune femme qui se croit de gauche, entre guillemets bien entendu, elle ne peut pas ne pas être fascinée par le beau sergent... A peine trouve-t-il une justification, c'est-à-dire le fait qu'on l'a envoyé là, après tout pour les Etats-Unis, et que c'était la guerre, et qu'après tout, on ne sait pas ce que peut cacher une jeune Vietnamienne, qu'elle est peut-être effectivement au service du Vietcong, qu'il est toujours bon de la violer, après tout, ça fera une ennemie de moins, éliminée de la manière la plus agréable, enfin tous les sophismes qu'il peut dire, évidemment pas sur ce ton ironique, mais au contraire, avec un grand regard, comme ça, clair, profond... tous ces sophismes, elle y succombe assez facilement.

« A partir de là, la violence va éclater. Le mari, très courageusement s'interpose, et bien entendu, il va être littéralement massacré, il va être traîné dehors, il va être

piétiné, malgré une certaine résistance courageuse, et sur la lancée de la violence qui lui a permis de massacrer le mari, alors que la jeune femme commence à comprendre que les choses sont sérieuses, et que l'on passe du flirt à quelque chose de bien plus grave, il va rentrer dans la maison, ce sergent tortionnaire, la hisser dans la chambre, la gifler, la frapper, et la violer. Et alors là, le viol, c'est encore une des choses vraiment abjectes de Kazan, parce qu'il aurait pu nous suggérer ce viol qui à ce moment-là aussi aurait gardé sa signification d'horreur, à nos yeux, mais il veut essayer de flatter chez certains spectateurs ce qu'il y a de plus bas, et là encore, la démagogie le pousse à cadrer cette image, la tête de la jeune femme n'étant pas visible, mais ses jambes étant largement écartées, le sergent s'engouffrant dedans, et on voit ces jambes s'agiter frénétiquement, et puis peu à peu se calmer, comme bien entendu soumises au plaisir du beau héros retour du Vietnam... Alors tout se continue comme ça, allant chaque fois un peu plus loin dans l'ignominie, le sergent, comme il le faisait au Vietnam, demandera à son compagnon porto-ricain d'y aller à son tour, et il le lui commandera d'un geste du pouce, très désinvolte, et puis ils repartiront, ces visiteurs, dans leur voiture, laissant un couple complètement effondré, un garçon ensanglanté, qui n'a que le courage de dire à sa femme, un peu faiblement, et semble-t-il, un peu lâchement : « Alors ? est-ce que ça va pour toi ? »

« Mais Kazan a tant de talent que rien n'est jamais simple, et il ne dissimule pas la violence du sergent et du Porto-Ricain, il n'en fait pas des personnages attendrissants, bien sûr, il en fait des personnages qui provoquent notre répulsion malgré les arguments qui sont développés en leur faveur. Pourtant si je dis qu'il est malhonnête, c'est que ces personnages restent à ses yeux des personnages extrêmement positifs, et extrêmement positifs grâce au biais de cette sexualité que j'ai évoquée.

« On ne manquera pas de nous dire par une simplification qui elle, est bien dans l'esprit de Kazan, qu'ils participent à ce grand combat impossible à éviter, il y a d'une part les communistes, et d'autre part ceux qui se heurtent au communisme. Car évidemment, c'est une réminiscence chère à Kazan dont nous savons qu'à l'époque du maccarthysme, aux Etats-Unis, il n'a pas hésité à dénoncer des gens suspects à ses yeux de pro-communisme, devant la commission des activités anti-américaines. Eh bien là, il prend sa grande revanche, parce que le Vietnam, en quelque sorte, a prouvé la nécessité qu'il y avait à poursuivre ce combat contre le communisme, et finalement Kazan était bien dans le bon côté. »

W. R., les mystères de l'organisme

WR OU LES MYSTERES DE L'ORGANISME. Film germano-yougoslave en scope et en couleur de Dusan Makavejev. **Scénario** : Dusan Makavejev. **Musique** : Collage de Bojana Makavejev. **Images** : Pega Popovic, Aleksandar Petkovic. **Interprétation** : Milena Dravic, Jagoda Kaloper, Ivica Vidovic (Vladimir Ilytch), Miodrag Andric (l'artilleur Ljouba), Zoran Radmilovic, Tuli Kupferberg, Jackie Curtis.

Vladimir Ilytch, patineur artistique, « petit mensonge humain travesti en vérité historique » (d'après M. Capdenac, membre du P « C » F, cette phrase « caractérise parfaitement Vladimir Ilytch », il s'agit certainement d'un lapsus[1]), décapite en jouissant, d'un coup de patin, la camarade yougoslave partisane fervente de la libération sexuelle, bien qu'elle refuse de baiser avec le camarade prolétaire Radmilovic un peu porté qu'il est sur la bouteille, lequel érige une barricade et dénonce la « bourgeoisie rouge », mais tout ça, c'est histoire de trou. D'ailleurs, nous apprend ce film décidément passionnant, « le problème le plus important, c'est celui du trou ». Inutile de vous dire que ça[2] marche très bien, merci, d'autant qu'entre deux plans de bite Makavajev a eu l'astuce, ô combien subtile, d'intercaler un plan de Staline (plus exactement : de Gelovani dans *Le Serment*), et même une fois, l'audacieux, de Mao : car il s'agit d'un film de montage, mais oui. Certes, un montage mélange-tout, putain comme il n'est pas permis, où l'essentiel c'est d'amener le plan de bite, ou d'hystérique en crise, ou d'électrochoc (celui-ci pour dénoncer la répression « d'où qu'elle vienne », Staline, Mao, Hitler, d'ailleurs tout ça c'est pareil, n'est-ce pas Vladimir Ilytch ?), qui enclenchera le réflexe pavlovien du spectateur, rire ou frisson. Mais trêve d'ironie : sous les manipulations à la mode des errances de la pensée de W. Reich et les revendications *abstraites* de liberté sexuelle (profondément censurantes), il s'agit essentiellement d'un film anticommuniste, antimarxiste — et aussi, il n'est pas inutile de le noter, antifreudien. C'est en outre un film incroyablement con, et il est incroyable (mais, en réalité, politiquement logique) de voir l'enthousiasme délirant que ce sous-produit de consommation à l'usage de la bourgeoisie « éclairée » a suscité dans la presse unanime. Il est vrai que Makavejev a eu l'intelligence commerciale de ses ingrédients (c'est-à-dire de ses référents) : il suffisait sans doute d'en mettre un paquet et de remuer beaucoup.

Démontage impie des « idoles », dénigrement des « dogmes », iconoclastie, attaques contre « toutes » les idéologies, irrespect « salubre », position « libératrice » et « anti-censurante », film « plus révolutionnaire » que tous les films révolutionnaires : le bavardage critique bourgeois a chaleureusement accueilli son complément anarchiste petit-bourgeois débloquant, ses effets de montage tocard.

Quant à ce que son film reflète de la dégénérescence idéologique en Yougoslavie, Makavejev est on ne peut plus clair, plus lucide même que les Partis et États révisionnistes s'acharnant à démontrer à longueur de textes que le régime titiste peut et doit être rangé dans le camp socialiste : selon lui[4], le terme « révisionniste » n'est là-bas aucunement ressenti comme injurieux, le régime n'a jamais eu *une* ligne, mais plusieurs, et l'on espère bien que ce « réalisme » (maladie endémique de l'opportunisme) continuera encore longtemps. — Pascal Bonitzer, Jean Narboni.

1. Ou, selon la formule des camarades chinois, d'une « révélation d'une sincérité exceptionnelle ».

2. Le film.

3. L'un des mots d'ordre du film est, en effet : « Salivez, c'est bon ».

4. Voir interview dans le « Monde » du 22 juin.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 51, av. Jean-Lolive, 93-Bagnolet - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 108 - 110 - 112 - 113 - 116 - 117 - 124 - 125 - 127 - 128 - 129 - 135 à 137 - 140 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : 175 - 177 - 178 - 180 - 182 - 186 à 196 - 198 - 199 - 202 à 206 - 208 à 219 - 222 à 225 - 228 à 233.

Numéros spéciaux (12 F) : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 207 (Dreyer) - 220/221 (Russie Années Vingt) - 226/227 (Eisenstein).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente à **la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).

COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

10 % pour plus de 5 numéros

25 % pour plus de 15 numéros

50 % pour plus de 25 numéros

(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES

Pierre JOURDAIN, 4, boulevard E.-Branly, 21-Chenove, **recherche** les nos 1 à 5 - 7 à 12 - 16-18 à 42 - 44 à 66 - 68 - 75 - 78 - 80 - 82 à 93 - 95 - 97 - 99 - 100 - 102 - 104 - 109 - 111 - 114 - 120 - 121 - 123 - 126 - 138 - la table des matières des nos 1 à 50, et les nos 1 - 3 - 10 - 11 - 17 - 18 - 19/20 de la Revue du Cinéma.

Bernard P. GUIREMARD, 7, rue Emile-Dubois (E 10.3), Paris-14e, **vend** collection complète, excellent état, de la Revue du Cinéma 1946-49, nos 1 à 20.

Catherine GARNIER, 162, rue de Vaugirard, Paris-15e, **vend** les nos 2 - 4 - 5 - 8 à 18 - 20 - 21 - 23 à 25 - 27 - 29 - 34 à 38 - 40 - 42 - 43 - 46 - 49 à 53 - 55 - 68 - 70 - 73 - 75 à 78 - 80 à 118 - 121 à 127 - 130 - 132 à 159.

Collaborateur de la revue **vend** nos 6 - 9 - 12 à 14 - 16 - 17 - 23 - 35 - 41 - 44 - 49 - 51 - 53 - 60 - 63 à 66 - 71 - 73 à 79 - 81 à 89 - 91 à 98 - 100 à 159 - Table des matières des nos 100 à 159. Faire offre aux « Cahiers » qui transmettront.

OFFRE SPÉCIALE

Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles.)

Nos derniers numéros :

232 (octobre)
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
P. Bonitzer : Le gros plan : supplément de scène
J. Narboni, J.-P. Oudart : « La Guerre Civile en France »
(« La Nouvelle Babylone, 2 »)
« Intolerance » (description plan par plan)

233 (novembre)
P. Bonitzer : Fétichisme du plan
J. Aumont et J.-P. Oudart : Misère du cinéma français
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous
J.-L. Comolli : Technique et idéologie (4)
« Intolerance » (description plan par plan)

234-235 (décembre-février)
Politique et
lutte idéologique de classes : Intervention 1
P. Bonitzer : Hors-champ
C. Metz : Ponctuation et démarcation
J.-L. Comolli : Technique et Idéologie (5)
S. Daney et J.-P. Oudart : Le Nom-de-l'Auteur
S.M. Eisenstein : Dickens, Griffith et nous (fin)
« Intolerance » (description plan par plan, fin)

236-237 (mars-avril 1972)
« A armes égales » :
l'idéologie politique bourgeoise à la télévision
Joris Ivens et Marceline Loridan :
La Révolution dans les studios en Chine
Politique et lutte idéologique de classes : Intervention 2
Jean-Louis Schefer : Sur le « Déluge universel » d'Uccello
Pascal Bonitzer et Serge Daney : L'écran du fantasme
Jean-Pierre Oudart : Le hors-champ de l'auteur

238-239 (mai-juin 1972)
Luttes de classes sur
le front cinématographique en France
" Coup pour coup " " Tout va bien "
" Groupe Dziga-Vertov ", 1 " Luttes en Italie "
Le film historique : " Les Camisards "
P. Baudry : Figuratif, matériel, excrémentiel
P. Kané : " Sylvia Scarlett "